Gegen die moderne Kunst

Leo Tolstoy (graf)

Graf Leo Tolstoi.

Gegen die moderne Kunst.



Gegen die moderne Kunst.

Von

Graf Leo Tolstoi.



Deutsch

von

Wilhelm Thal.



Berlin SW. 12.
Hugo Steinitz Verlag.
1898.

I.

Die wahre Kunst.

Wie kommt es, daß die nicht religiöse Kunst, die in alter Zeit kaum geduldet wurde, jetzt für etwas ausgezeichnetes gilt, wenn sie nur Vergnügen bereitet?

Das ist so gekommen. Die Wertschätzung der Kunst (das heißt die Wertschätzung der Gefühle, die sie ausdrückt) hängt von der Idee ab, die man sich von der Bedeutung des Lebens macht und von dem, was man für dieses Leben als gut oder schlecht ansieht; und die Wissenschaft, die das Gute vom Schlechten unterscheidet, führt den Namen Religion.

Die Menschheit wird durch ihre Natur dazu getrieben, unaufhörlich von einer niedrigen, parteiischen und unklaren Auffassung des Lebens zu einer höheren, allgemeineren und klareren zu gelangen. In dieser Bewegung des Fortschritts gehorcht die Menschheit wie in allen Bewegungen Anführern, Menschen, die den Sinn des Lebens klarer als die andern begreifen,

und unter diesen Menschen, die ihrer Zeit voraus sind, findet sich stets einer, der seine persönliche Auffassung in seinem Auftreten und seinen Worten stets klarer und stärker als die andern zum Ausdruck gebracht hat. Der Ausdruck, den dieser Mann der Lebensbedeutung gibt, im Verein mit dem Aberglauben, den Traditionen und Ceremonien, die das Gedächtnis der großen Männer stets umgeben, hat zu jeder Zeit die Religionen gebildet. Diese sind der Ausfluß der Auffassung, die sich die besten und intelligentesten Männer einer gewissen Epoche und einer gewissen Gesellschaft vom Leben bilden; und dieser Auffassung schreitet der Rest dieser Gesellschaft unwiderstehlich und unwiderruflich entgegen. Daraus erklärt es sich, daß die Religionen zu allen Zeiten der Wertschätzung der menschlichen Gefühle zur Grundlage gedient haben. Die Gefühle, die den Menschen dem Ideal näher bringen, das ihm seine Religion zeigt, die mit ihm harmonisch übereinstimmen, werden für gut gehalten; die Gefühle, die den Menschen von dem Ideal seiner Religion entfernen, werden für schlecht gehalten. Wenn nun, wie es bei den alten Juden der Fall war, die Religion die Bedeutung des Lebens in der Anbetung eines Gottes und in der Erfüllung seines Willens

bestehen läßt, so sind es die Gefühle der Unterwerfung unter das göttliche Gesetz, die für gut angesehen werden; und diese bilden auch die gute Kunst, wie sie von den Prophezeiungen, den Psalmen, den epischen Dichtungen in der Art der Genesis ausgedrückt wird. Alles, was diesem Gesetze entgegengesetzt ist, zum Beispiel der Ausdruck der Frömmigkeit fremden Göttern gegenüber, oder andere mit dem Gesetze Gottes unverträgliche Gefühle, das alles wird als schlechte Kunst angesehen. Wenn dagegen, wie es bei den Griechen der Fall war, die Religion die Lebensbedeutung im irdischen Glück, in der Kraft und Schönheit bestehen läßt, so betrachtet man als die gute Kunst diejenige, die die Freude und Energie des Lebens ausdrückt und als die schlechte Kunst die, die Gefühle der Weichlichkeit und Schlaffheit zum Ausdruck bringt. Wenn, wie es bei den Römern der Fall war, die Lebensbedeutung in der Mitarbeit an der Größe eines Volkes oder wie bei den Chinesen in der den Vorfahren erwiesenen Ehre und in der Fortsetzung ihrer Lebensweise besteht, dann hält man die für die gute Kunst, die die Freude an dem Opfer des persönlichen Wohlbehagens zum Besten des Gedeihens der Nation oder die Achtung vor den Ahnen und den Wunsch,

ihnen nachzuahmen ausdrückt; und jede Kunst, die entgegengesetzte Gefühle ausdrückt, wird für schlecht gehalten. Wenn die Bedeutung des Lebens in der Befreiung vom Joch des Tierischen besteht, wie es bei den Buddhisten der Fall ist, so hält man die Kunst für gut, die die Seele erhebt und das Fleisch herabdrückt und für schlecht die, die Gefühle ausdrückt, welche geeignet sind, die körperlichen Leidenschaften zu stärken.

In jeder Epoche und in jeder menschlichen Gesellschaft gibt es einen religiösen Sinn dessen, was gut und dessen, was schlecht ist, der der ganzen Gesellschaft gemeinsam ist, und dieser religiöse Sinn entscheidet über den Wert der durch die Kunst ausgedrückten Gefühle. So war es bei den Juden, den Griechen, den Römern, den Chinesen, den Ägyptern, den Indiern, und so auch bei den ersten Christen.

Das Christentum der ersten Jahrhunderte erkannte als gute Kunst nur die Legenden, die Lebensgeschichten der Heiligen, die Predigten, die Gebete und Hymnen, alles, was die Liebe Christi, die Bewunderung seines Lebens, den Wunsch seinem Beispiel zu folgen, den Verzicht auf die Freuden dieser Welt, die Demut, die Barmherzigkeit ausdrückte, und alle Kunstwerke, welche Gefühle persönlichen Genusses ausdrückten, wurden

als schlecht betrachtet und infolgedessen verworfen. Die plastischen Darstellungen besonders wurden nur zugelassen, wenn sie den Wert von Symbolen hatten, und jede heidnische Kunst wurde verworfen. So war es bei den ersten Christen, welche die Lehre Christi, wenn auch nicht ganz unter ihrer wahren Form, so doch wenigstens unter einer Form auffaßten, die von der verdorbenen heidnisch gewordenen Form, die diese Lehre später annahm, grundverschieden war.

Doch neben diesem Christentum hat sich nach und nach ein anderes, ein Christentum der Kirche herausgebildet, das dem Heidentum näher verwandt war, als der Lehre Christi. Und dieses Christentum der Kirche hat infolge seiner Lehren eine ganz andere Manier gehabt, die Kunstwerke zu schätzen. Nachdem es den hauptsächlichen Grundsätzen des wirklichen Christentums, die die innige Verwandtschaft aller Menschen mit Gott bilden, der Gleichheit und völligen Verbrüderung aller Menschen, dem Ersatz der Gewaltthat durch Demut und Liebe, nachdem es also diesen Prinzipien eine der heidnischen Mythologie ähnliche göttliche Hierarchie untergeschoben, nachdem es in die Religion den Kultus Christi, der Jungfrau, der Engel, der Apostel, der Heiligen eingeführt und nicht allein dieser Gottheiten selbst, sondern auch ihrer Bilder, hat es

sich eine Kunst geschaffen, die dieses neue Ideal nach bestem Können zum Ausdruck brachte. Und sicherlich hatte dieses Christentum nichts mit dem Christi zu schaffen, sicherlich stand es tiefer; nicht nur unter dem wahren Christentum, sondern auch unter der Auffassung, die sich Römer wie die Stoiker und der Kaiser Julian vom Leben machten. Doch dabei war es für die Barbaren, die sich dazu bekehrten, immer noch eine Lehre, die höher stand, als ihre frühere Anbetung von Göttern, Heroen, guten und schlechten Geistern. Und die von dieser Religion stammende Kunst drückte die Liebe zur Jungfrau Maria, zu Jesus, den Heiligen oder den Engeln aus, die blinde Unterwerfung unter die Gebote der Kirche, die Furcht vor der Hölle und die Hoffnung auf die Freuden des Himmels aus, und jede dieser entgegengesetzte Kunst wurde als schlecht erachtet.

Diese Kunst war, obwohl sie auf einer Verdrehung der Lehre Christi beruhte, trotzdem eine wirkliche Kunst, da sie zu der religiösen Auffassung der Menschen, unter denen sie geschaffen wurde, stimmte. Die Künstler des Mittelalters, die sich an derselben Gefühlsquelle wie die Volksmasse begeisterten, und diese Gefühle durch die Architektur, die Malerei, die Musik, die Poesie oder das Drama ausdrückten,

waren wirkliche Künstler; und ihre Werke überlieferten, wie es sich für Kunstwerke ziemt, der ganzen Gemeinschaft, die sie umgab, ihre Gefühle.

Das war der Zustand der Dinge bis zu dem Tage, da sich in den vornehmen, reichen und kultivierten Klassen der europäischen Gesellschaft über die Wahrheit dieser Lebensauffassung, die sich im Christentum der Kirche ausgedrückt fand, Zweifel erhoben. Als diese höheren Klassen nach den Kreuzzügen und der höchsten Entwicklung der päpstlichen Macht, die Weisheit der klassischen Autoren kennen gelernt hatten, als sie einerseits die Vernunft und Klarheit der Lehre der Griechen, und andererseits die Unverträglichkeit der Lehre der Kirche mit der Lehre Christi gesehen hatten, ward es ihnen unmöglich, weiter an diese Lehre der Kirche zu glauben. Sie blieben indessen scheinbar den Formen ihrer Kirche treu, doch das geschah mehr aus Trägheit oder um ihren Einfluß auf die Massen zu erhalten, deren Glaube und Unterwürfigkeit derselbe geblieben war. Thatsächlich hatte das kirchliche Christentum aufgehört, die allen Christen gemeinsame religiöse Doktrin zu sein, und die höheren Klassen befanden sich in derselben Lage, in der sich die gelehrten Römer vor dem Christentum befunden

hatten; sie nahmen die Religion der Masse nicht mehr an, aber sie hatten keinen Glauben, der für die Doktrin der Kirche, von der sie sich entfernt hatten, einen Ersatz schaffen konnte.

Der einzige Unterschied war, daß die Römer, nachdem sie ihren Glauben auf ihre Kaisergötter verloren, nicht daran denken konnten, den verwickelten Mythologien, die den ihrigen vorangegangen waren, etwas zu entnehmen, und gezwungen waren, sich eine ganz neue Lebensauffassung zu schaffen, während die Männer der Renaissance, als sie die Wahrheit des kirchlichen Christentums in Zweifel gestellt hatten, nicht weit zu gehen brauchten, um eine bessere Doktrin zu finden. Sie brauchten sich nur von den Verdrehungen zu befreien, die die Kirche in die wahre Lehre Christi hineingetragen. Und das thaten in der That einige von ihnen, und zwar nicht nur die Reformatoren Wiklef, Huß, Luther und Calvin, sondern auch alle nicht geistlichen Anhänger des Christentums, die Pauliner, die Bogomiler, die Waldenser und andere. Doch diese Rückkehr zum ursprünglichen Christentum wurde nur von armen Leuten vollzogen, denen es an jeder irdischen Macht gebrach. Es gab wohl einige Reiche, die wie Franz von Assisi die Lehre Christi in ihrer ganzen Bedeutung und mit allen ihren

Konsequenzen zuließen und ihm das Opfer ihrer sozialen Privilegien brachten. Doch die meisten Menschen der höheren Klassen wollten weder noch konnten sie ihrem Beispiel folgen, obwohl sie jeden Glauben auf die Doktrin der Kirche verloren hatten; und zwar, weil die Essenz des wirklichen Christentums darin bestand, die Verbrüderung und infolge dessen die Gleichheit aller Menschen zuzulassen, wodurch die Privilegien, deren sie sich gewohnheitsgemäß erfreuten, vernichtet wurden. Diese Leute der höheren Klassen, Päpste, Könige, Herzöge und alle Großen der Erde, blieben so ohne Religion und behielten nur die äußeren Formen einer Religion bei, deren Lehren die Privilegien rechtfertigten, die ihnen teuer waren. Und gerade diese Leute, die die Macht und den Reichtum besaßen, leiteten die Künstler und bezahlten sie. Und — bemerken wir das wohl — gerade unter diesen Leuten entstand eine neue Kunst, eine Kunst, die man nicht mehr in dem Maße schätzte, in dem sie die religiösen Gefühle ihrer Zeit ausdrückte, sondern in dem Maße ihrer Schönheit, das heißt des Vergnügens, das sie schaffen konnte. Von nun an außer Stande, an eine Religion zu glauben, deren Falschheit sie entdeckt hatten, aber auch außer Stande, das wahre Christentum zu umfangen, das jede

andere Lebensweise verwarf, wurden diese Reichen und Mächtigen unwillkürlich zur heidnischen Auffassung zurückgeführt, die die Bedeutung des Lebens im persönlichen Vergnügen bestehen ließ. Und nun vollzog sich unter den höheren Klassen, was man die Renaissance der Künste und Wissenschaften nennt. Die Epoche der Renaissance ist in der That eine Epoche vollständigen Skepticismus in den höheren Klassen gewesen. Da sie keinen religiösen Glauben mehr besaßen und so jeder festen Regel beraubt waren, um die gute Kunst von der schlechten zu unterscheiden, so nahmen die Leute dieser höheren Klassen ihr persönliches Vergnügen als Regel. Und nachdem sie als Kriterium der guten Kunst das Vergnügen oder mit andern Worten die Schönheit zugelassen, waren sie sehr glücklich, sich an die — im Grunde sehr grobe — Kunstauffassung der alten Griechen anzuklammern. Ihre neue Kunsttheorie war das direkte Resultat ihrer neuen Lebensauffassung.

II.

Die falsche Kunst.

Von dem Augenblick an, da die höheren Klassen der europäischen Gesellschaft ihren Glauben auf das Christentum der Kirche verloren, wurde die Schönheit, das heißt das künstlerische Vergnügen, für sie der Maßstab der guten und der schlechten Kunst. Und übereinstimmend mit dieser Auffassung bildete sich eine neue ästhetische Theorie unter diesen höheren Klassen, um sie zu rechtfertigen; eine Theorie, nach der die Kunst kein anderes Ziel hat, als die Schönheit hervorzubringen. Die Anhänger dieser ästhetischen Theorie behaupteten, um ihr Wahrscheinlichkeit zu verleihen, sie wäre kein Werk ihrer Empfindung, sondern stamme direkt von der Natur der Dinge und wäre bereits von den alten Griechen formuliert worden. Eine absolut willkürliche und außerdem ungenaue Behauptung: denn es war wohl richtig, daß die Griechen das Gute nicht sehr klar von dem Schönen unterschieden, doch das lag einfach an

ihrer moralischen Lebensauffassung. Sie machten sich keine Vorstellung von jener Vervollkommnung der moralischen Schönheit, die von der künstlerischen Schönheit nicht nur verschieden, sondern ihr meistens auch entgegengesetzt ist, und die, bereits von einzelnen jüdischen Propheten vorgeahnt, in der Lehre Christi voll und ganz zum Ausdruck gelangt. Sie setzten voraus, daß das Schöne notgedrungen auch das Gute sein müsse. Nur ihre großen Denker Sokrates, Plato, Aristoteles fühlten, daß die Schönheit nicht immer mit der Güte übereinstimmte. Sokrates ordnete ausdrücklich die Güte der Schönheit unter, Plato sprach, um die beiden Auffassungen zu vereinigen, von einer geistigen Schönheit; Aristoteles wollte, die Kunst solle einen moralischen Einfluß haben, doch mit Ausnahme dieser Weisen gab die ganze Welt die absolute Übereinstimmung der Schönheit und der Güte zu; und so erklärt es sich, daß in der Sprache der alten Griechen ein zusammengesetztes Wort καλοκαγαθον (Kalokagathon) dazu gedient hat, diese Übereinstimmung zu bezeichnen.

Das war nur das Ergebnis einer ungenügenden Kultur, einer einfachen Vermischung zweier ganz verschiedener Auffassungen. Und gerade diese Vermischung versuchten die Ästhe-

tiker der Renaissance zum Range eines Gesetzes zu erheben. Sie bemühten sich, zu beweisen, daß die Vereinigung der Schönheit und Güte der Natur der Dinge anhinge, daß die Schönheit notwendigerweise mit der Güte übereinstimme und daß die Bedeutung des Wortes *καλοκαγαθον* (das für die Griechen eine Bedeutung hatte, für die Christen aber keine haben konnte) das höchste Ideal der Menschheit darstellte. Auf diesem Mißverständnis hat sich die ganze neue Ästhetik aufgebaut, und nichts ist thatsächlich weniger berechtigt als ihr Anspruch, die Fortsetzung der Ästhetik der Griechen zu sein.

„Für den, der näher zusehen will,“ sagt Bénard in seinem Buche über die Ästhetik des Aristoteles, ist die Theorie der Kunst und die des Schönen bei Aristoteles vollständig getrennt, wie sie es bei Plato und allen ihren Nachfolgern ist. Die Griechen betrachteten — wie alle Welt immer und überall — die Kunst nur dann als gut, wenn sie im Dienste der Güte stand, d. h. dessen, was sie unter Güte verstanden. Doch der moralische Sinn war in ihnen so wenig entwickelt, daß die Güte und die Schönheit für sie eins zu bilden schienen. Was eine ästhetische Doktrin in der Art, wie man sie ihnen zuschrieb, anbelangt, so hatten sie

davon nicht die geringste Ahnung. Die Ästhetik ist erst in den modernen Zeiten erfunden worden, und erst seit Baumgarten hat sie eine wissenschaftliche Form angenommen.

Habent sua fata libelli pro capite lectoris; doch noch richtiger haben die Theorien ihre Schicksale nach dem Grade des Irrtums, in dem die Gesellschaft sich befand, während diese Theorien erfunden wurden. Wenn eine Theorie die falsche Stellung rechtfertigt, in der ein gewisser Teil der Gesellschaft lebt, so mag es dieser Theorie noch so sehr an Fundament fehlen oder sie mag sogar offenkundig falsch sein; sie wird von diesem Teile der Gesellschaft als Glaubensartikel aufgenommen. Das ist zum Beispiel der berühmten und absurden Theorie Malthus' passiert, welcher behauptete, die Bevölkerung der Welt vermehre sich in geometrischem Verhältnis, während die Subsistenzmittel nur in arithmetischem Fortschritt sich vermehrten, was die Übervölkerung der Welt zur Folge haben müßte. Das ist auch der von Malthus abgeleiteten Theorie passiert, die in der Auswahl und im Kampf ums Dasein die Basis des menschlichen Fortschritts sah. Das ist ferner der Marx'schen Theorie passiert, die uns die schrittweise Vernichtung der durch die große kapitalistische Industrie beraubten Klein-

industrie als verhängnisvoll unvermeidlich hinzustellen bestrebt ist. Diesen Theorien mag es noch so sehr an jeglichem Fundament fehlen, sie mögen noch so sehr allen Wahrheiten und allen Glaubensansichten der Menschen widersprechen, sie mögen noch so sehr von blöder und empörender Unmoral zeugen, sie werden gehorsam zugelassen und ohne Kontrolle überliefert, und zwar manchmal sogar Jahrhunderte hindurch, bis die sozialen Bedingungen, die zu ihrer Rechtfertigung gedient, verschwunden sind. Dieser Klasse gehört die eigentliche Theorie Baumgartens an, der aus der Güte, der Wahrheit und der Schönheit drei Kundgebungen eines einzigen und vollkommenen Wesens macht.

Vergebens würde man zur Unterstützung dieser Theorie den Schatten eines Arguments suchen. Die Güte ist in der That die grundlegende Auffassung, die die Quintessenz unseres Gewissens bildet; sie ist eine Auffassung, die der Verstand nicht definieren, die nichts definieren könnte, die aber selbst dazu dient, alles übrige zu erklären; sie ist das ewige, höchste Endziel unseres Lebens. Die Güte ist dasselbe, was wir Gott nennen. Darin hat Baumgarten Recht. Doch die Schönheit ist, wenn wir nicht nur mit Worten spielen und nur von dem sprechen wollen, was wir verstehen, nichts

weiter, als das, was uns Vergnügen macht; infolgedessen stimmt die Auffassung dieser Schönheit nicht mit der der Güte überein, sie ist ihr vielmehr entgegengesetzt, denn die Güte bedeutet meistens einen Sieg über die Leidenschaften, während die Schönheit an der Wurzel aller Leidenschaften liegt. Ich weiß wohl, daß man immer von einer moralischen oder geistigen Schönheit spricht; doch das ist einfach ein Spiel mit Worten, denn diese moralische oder geistige Schönheit bezeichnet nichts anderes, als nur die Güte.

Was die Wahrheit oder was wir so nennen, anbetrifft, so ist sie einfach die Konkordanz der Erklärung eines Gegenstandes, entweder mit der Wirklichkeit oder mit einer Auffassung dieses Gegenstandes, die allen Geistern gemeinsam ist; infolgedessen kann man sagen, daß die Wahrheit ein Mittel zur Erzeugung der Güte ist; doch weit entfernt, sich mit der Schönheit zu vermengen, geschieht es oft, daß sie nicht mit ihr übereinstimmt. Sokrates und Pascal zum Beispiel, und noch andere Weisen glaubten, daß die Wahrheit über unnütze Dinge kennen zu lernen, keineswegs mit der Güte im Einklang steht, und es gab sogar schädliche Wahrheiten, d. h. schlechte. Zu der Schönheit andererseits hat die Wahrheit nicht die geringste

Beziehung, und sehr oft steht sie sogar mit ihr in Widerspruch, denn die Wahrheit hat die allgemeine Wirkung, Enttäuschung hervorzubringen und die Illusion zu zerstören, die eine der Hauptbedingungen der Schönheit bildet. Ist es nicht verblüffend, daß die willkürliche Vereinigung dreier einander so fremder Auffassungen zu einem einzigen Ganzen der Theorie hat zur Basis dienen können, in deren Namen eine der niedrigsten Kundgebungen der Kunst als die höchste Kunst hat gelten können, die Kundgebung der Kunst, deren einziges Ziel das Vergnügen ist, vor der alle Erzieher der Menschheit die Menschen gewarnt haben? Und niemand protestiert gegen solche Absurditäten! Die Gelehrten schreiben lange unverständliche Bücher, in denen sie aus der Schönheit einen der Ausdrücke einer ästhetischen Dreieinigkeit machen! Diese Worte: das Schöne, das Wahre, das Gute werden mit großen Anfangsbuchstaben von den Philosophen und Künstlern, den Dichtern und Kritikern wiederholt, die sich alle einbilden, sie sprechen damit etwas festes, solides, bestimmtes aus, das ihren Meinungen als Grundlage dienen könnte! Und in Wahrheit haben diese Worte nicht nur keinen bestimmten Sinn, sondern sie hindern sogar, irgend einer Kunst einen bestimmten Sinn beizulegen, da sie nur

geschaffen werden, um die der niedrigsten Kunstform beigebrachte falsche Bedeutung zu rechtfertigen: jener Kunstform, deren einziges Ziel ist, uns Vergnügen zu verschaffen.



III.

Die Elitekunst.

Doch wenn die Kunst eine Thätigkeit ist, die den Zweck hat, die höchsten und besten Gefühle der Menschenseele zu überliefern, wie kommt es, daß sich die Menschheit diese ganze moderne Periode hindurch dieser Thätigkeit enthalten und ihr eine untergeordnete künstlerische Thätigkeit untergeschoben hat, die kein anderes Ziel, als das Vergnügen verfolgt?

Um auf diese Frage zu antworten, muß man zuerst den Irrtum zerstören, den man gewöhnlich begeht, indem man unserer Kunst den Wert einer universellen Kunst zuschreibt. Wir sind so sehr daran gewöhnt, die Rasse, zu der wir gehören, als die allerbeste zu betrachten, daß wir bei der Erwähnung unserer Kunst die absolute Überzeugung haben, auch sie sei die beste, die wahrste von allen. In Wirklichkeit aber wendet sich unsere Kunst, die weit davon entfernt ist, die einzige Kunst zu sein, nur an einen ganz kleinen Bruchteil unserer civilisierten

Rassen. Man kann von einer jüdischen, griechischen, egyptischen, ja auch noch von einer chinesischen oder indischen Nationalkunst sprechen. Eine solche, einer ganzen Nation gemeinsame Kunst hat auch in Rußland bis zu Peter dem Großen und im übrigen Europa bis zum 13. oder 14. Jahrhundert bestanden. Doch seit die höheren Gesellschaftsklassen, die den Glauben an die Doktrin der Kirche verloren hatten, ohne jeden Glauben geblieben sind, hat es nichts mehr gegeben, was man eine europäische oder nationale Kunst hätte nennen können. Seit die höheren Klassen der christlichen Nationen ihren Glauben an die Doktrinen der Kirche verloren haben, hat sich die Kunst dieser Klassen von der des übrigen Volkes getrennt, und es hat zwei Künste gegeben: die des Volkes und die der Vornehmen. Und daraus geht hervor, daß die Antwort auf die Frage, wie die Menschheit in den modernen Zeiten ohne wirkliche Kunst hat leben können, lautet: nicht die ganze Menschheit, auch nicht ein beträchtlicher Teil dieser Menschheit hat ohne wahre Kunst gelebt, sondern nur die höheren Klassen unserer europäischen und christlichen Gesellschaft.

Die Folge dieses Mangels wahrer Kunst hat sich übrigens ziemlich deutlich in der Korruption der Klassen gezeigt, denen es daran

fehlte. Alle verworrenen und unverständlichen Kunsttheorien, alle falschen und einander widersprechenden Urteile über Kunstwerke, im besonderen die Hartnäckigkeit unserer Kunst, auf dem schlechten Wege fortzufahren, das alles ist die Folge dieser gemeinhin trotz ihrer Absurdität für richtig angenommenen Behauptung: die Kunst unserer höheren Klassen ist die ganze Kunst, die wahre Kunst, die einzige Kunst, die Universalkunst. Wir behaupten, daß die Kunst, die wir besitzen, die einzig wirkliche ist, und doch leben und sterben zwei Drittel des menschlichen Geschlechts, ohne von dieser einzigen und höchsten Kunst auch nur eine Ahnung zu haben. Und selbst in unserer christlichen Gesellschaft giebt es von 100 Menschen kaum einen, der davon Gebrauch macht, die 99 andern leben und sterben, von Generation zu Generation, von der Arbeit erdrückt, ohne unsere Kunst je zu genießen, die übrigens derartig ist, daß sie, selbst wenn sie sie genießen würden, — außer Stande wären, etwas davon zu verstehen. Man wird darauf antworten: wenn von der augenblicklich bestehenden Kunst nicht jedermann Gebrauch macht, so liegt die Schuld nicht an der Kunst selbst, sondern an der falschen Organisation unserer Gesellschaft, und man kann sich für die Zukunft einen Zustand der Dinge

denken, in der die physische Arbeit zum Teil durch die Maschinen ersetzt, zum Teil durch eine gleichmäßigere Verteilung erleichtert werden wird. In diesem Augenblick wird es keine Menschen mehr geben, die sich ihr Leben lang hinter der Bühne aufhalten müssen, um die Coulissen zu schieben oder im Orchester Cornet à Piston zu spielen oder Bücher zu drucken. Die Menschen, die das alles thun werden, werden darauf nur einige Stunden täglich verwenden und sich in ihren Mußestunden der Segnungen der Kunst erfreuen können.

Das alles sagen die Verteidiger der heutigen Kunst mit Vorliebe; doch ich bin überzeugt, daß sie selbst nicht glauben, was sie sagen. Sie wissen wohl, daß die Kunst, wie sie sie auffassen, die Unterdrückung der Massen zur notwendigen Bedingung hat, und sich auch uns durch und durch die Aufrechterhaltung dieser Unterdrückung selbst aufrecht erhalten kann. Es ist unerläßlich, daß sich Massen von Arbeitern in der Arbeit erschöpfen, damit unsere Künstler, Schriftsteller, Musiker, Tänzer und Maler auf den Grad der Vollkommenheit gelangen, der ihnen gestattet, uns Vergnügen zu bereiten. Man befreie die Sklaven des Kapitals, und es wird ebenso unmöglich sein, eine solche Kunst hervorzubringen, als es heut unmöglich ist,

dieselben Sklaven an ihr teilnehmen zu lassen.

Doch selbst angenommen, daß diese Unmöglichkeit möglich ist und daß man ein Mittel finde, um die Kunst, wie man sie auffaßt, dem Volke zur Verfügung zu stellen, so drängt sich eine Betrachtung auf, um zu beweisen, daß diese Kunst nicht universell sein könnte: nämlich der Umstand, daß sie für das Volk völlig unverständlich ist. Früher schrieben die Poeten auf Lateinisch; doch jetzt sind die künstlerischen Erzeugnisse unserer Poeten ebenso unverständlich für den gemeinen Menschen, als wären sie im Sanskrit geschrieben.

Wird man nun antworten, die Schuld liege an dem Mangel an Kultur und Entwicklung des gemeinen Menschen, und unsere Kunst werde von allen an dem Tage verstanden werden, da alle eine genügende Erziehung genossen haben? Das ist wieder eine unsinnige Antwort, denn wir sehen, daß die Kunst der höheren Klassen zu jeder Zeit nur ein einfacher Zeitvertreib für diese Klassen selbst gewesen ist, ohne daß die übrige Menschheit etwas davon begriffen hätte. Die niedrigen Klassen mögen sich noch so sehr civilisieren; die Kunst, die von Anfang an nicht für sie geschaffen war, wird ihnen stets unzugänglich bleiben. Sie ist und wird ihnen stets

durch ihre Natur selbst fremd bleiben, da sie Gefühle ausdrückt und übermittelt, die einer gewissen Klasse eigen, der übrigen Menschheit aber fremd sind.

So können zum Beispiel Gefühle wie die Ehre, der Patriotismus, die Galanterie und die seelische Empfindlichkeit, die das Hauptsujet der jetzigen Kunst abgeben, bei dem Mann aus dem Volke nur Erstaunen und Verachtung oder Entrüstung hervorrufen. Wenn den arbeitenden Klassen selbst die Möglichkeit gegeben ist, in ihren Mußestunden alles das zu sehen, zu lesen und zu hören, was die Blüte der modernen Kunst bildet (und diese Möglichkeit ist ihnen in einem gewissen Maße in den Städten vermittelst der Museen, Volkskonzerte und Bibliotheken gegeben), so wird der Mensch dieser Klassen, wenn er nicht verdorben ist und den Geist seiner Stellung beibehält, absolut außer Stande sein, aus unserer Kunst irgendwelchen Nutzen zu ziehen, und nichts daran begreifen; oder wenn er zufällig etwas begreift, so wird das, was er begreift, nicht den Zweck haben, seine Seele zu erhöhen, sondern sie vielmehr verderben. Für den nachdenkenden und aufrichtigen Menschen ist es eine unbestreitbare Thatsache, daß die Kunst der höheren Klassen nie die Kunst der ganzen Nation werden kann.

Und doch sollte die Kunst, wenn sie wirklich etwas wichtiges ist, wenn sie die Wichtigkeit hat, die man ihr beilegt, wenn sie an Wichtigkeit der Religion gleichkommt, wie ihre Anhänger so gern behaupten, — in diesem Falle allen zugänglich sein. Und da die heutige Kunst nicht allen zugänglich ist, so hat die Kunst entweder nicht die Bedeutung, die man ihr beilegt, oder das, was man heute Kunst nennt, ist nicht die wahre Kunst.

Das Dilemma ist bedenklich, und um ihm zu entgehen, behaupten intelligente, aber unmoralische Menschen, das gewöhnliche Volk habe kein Recht auf Kunst. Diese Menschen erklären mit vollendeter Unverschämtheit, sie allein hätten die Berechtigung, an den Genüssen der Kunst teilzunehmen, sie, die „Schöngeister“, die „Elite“ oder „Übermenschen“, um den Ausdruck Nietzsches zu gebrauchen; die übrige Menschheit, dieser gemeine Haufe, der außer Stande ist, sich dieser Genüsse zu erfreuen, muß sich begnügen, diesen höheren Wesen diese Genüsse noch zu verschaffen. Wenigstens hat diese Behauptung den Vorzug, daß sie das Unversöhnliche nicht zu versöhnen sucht und offen zugiebt, unsere Kunst sei nur für eine Klasse von Privilegierten geschaffen. Sie ist in der That nichts anderes, und so fassen sie im Grunde genommen alle diejenigen

auf, die sie ausüben; das hindert sie aber nicht, zuversichtlich zu erklären, diese Kunst der privilegierten Klassen sei die wahrste von allen, die einzig wahre, die einzige, die die Menschheit anerkennen dürfe.



IV.

Die Folgen des Niederganges der Kunst.

Der Glaubensmangel der höheren Klassen hat dieses Resultat gezeitigt: anstatt einer Kunst, die bestrebt ist, die höchsten Gefühle der Menschheit zu überliefern, das heißt derer, die aus einer religiösen Lebensauffassung stammen, hatten wir eine Kunst, die nur bestrebt war, einer gewissen Klasse der Gesellschaft die größte Summe von Vergnügen zu verschaffen. Und von dem ungeheuren Gebiet der Kunst ist uns dieser einzige Teil, welcher dieser priviligierten Klasse Vergnügen verschafft, bebaut worden.

Und ohne von den moralischen Wirkungen zu sprechen, die eine solche Verdrehung des Kunstbegriffes auf die europäische Gesellschaft hervorgebracht hat, hat diese Verdrehung die Kunst selbst geschwächt, und sie sozusagen zerstört. Sie hat zunächst das Resultat gehabt, daß die Kunst, indem sie aus dem Vergnügen ihren einzigen Gegenstand machte, sich der unendlich verschiedenartigen und tiefen Quelle von

Gegenständen beraubt hat, die für sie die religiösen Auffassungen des Lebens sein könnten. Und das zweite Resultat war, daß die Kunst dadurch, daß sie sich nur an einen kleinen Kreis wandte, die Schönheit ihrer Form verloren hat und affektiert und unklar geworden ist. Ihr drittes und hauptsächliches Resultat war, daß die Kunst aufgehört hat, ursprünglich, spontan, ja, selbst aufrichtig zu sein, um durchaus gezwungen und gekünstelt zu werden.

* *
*

Das erste dieser drei Resultate, die Armseligkeit der Quellen der Inspiration, ist notgedrungen erfolgt, sobald sich die Kunst von den Religionsbegriffen losgelöst hatte. Das Verdienst der Sujets hängt bei jedem Kunstwerk von ihrer Neuheit ab. Ein Kunstwerk hat nur Wert, wenn es der Menschheit neue Gefühle übermittelt. Ebenso wie in der Gedankenordnung ein Gedanke nur Wert hat, wenn er neu ist und sich nicht darauf beschränkt, das zu wiederholen, was man schon weiß, ebenso hat ein Kunstwerk nur Wert, wenn es in den Strom des Lebens ein neues, großes oder kleines Gefühl hineingießt. Die Kunst aber hat sich der Quelle, aus der diese neuen Gefühle entströmen

könnten, an dem Tage beraubt, da sie angefangen hat, die Gefühle nicht mehr nach der religiösen Auffassung zu schätzen, die sie ausdrücken, sondern nach dem Grad des Vergnügens, den sie verschaffen. Es giebt in der That nichts unveränderlicheres und beständigeres als das Vergnügen, und es giebt nichts verschiedenartigeres, als die Gefühle, die sich von dem religiösen Bewußtsein der verschiedenen Zeitalter ableiten. Und es kann auch nicht anders sein. Das Vergnügen des Menschen hat seine von der Natur festgesetzten Grenzen, doch die Fortschrittsbewegung der Menschheit hat keine. Und bei jedem Schritt, den die Menschheit vorwärts thut, empfinden die Menschen neue Gefühle, wir wollen sagen, bei jedem Schritt des wirklichen Fortschritts, der in einer neuen Entwicklung des Religionsbewußtseins besteht. Daher können nur diesem Bewußtsein frische, nie bis dahin empfundene Gefühle entspringen.

So sind aus dem Religionsbewußtsein der alten Griechen die neuen wichtigen und bis ins Unendliche variierenden Empfindungen entstanden, die sich im Homer und in den alten Tragikern ausgedrückt finden. Der Fall ist derselbe bei den Juden, die zur religiösen Auffassung eines einzigen Gottes gelangt sind; aus dieser Auffassung

stammen die neuen und richtigen Gefühle, die die Propheten zum Ausdruck gebracht haben. Der Fall liegt ebenso bei den Poeten des Mittelalters; er wäre noch heut derselbe für den Menschen, der zur religiösen Auffassung des wahren Christentums zurückkehren würde.

Endlos ist die Verschiedenheit der neuen Gefühle, die aus den religiösen Auffassungen stammen; und diese Gefühle sind stets neu, weil die religiösen Auffassungen immer das erste Anzeichen dessen ist, was sich verwirklichen wird, d. h. einer neuen Beziehung des Menschen zu der ihn umgebenden Welt. Doch die Gefühle, die aus der Suche nach dem Vergnügen stammen, sind im Gegenteil nicht allein begrenzt, sondern sämtlich seit langer Zeit erprobt und zum Ausdruck gelangt. So hat der Glaubensmangel der höheren Klassen die Kunst dieser Klassen verurteilt, sich von der magersten und allerärmlichsten Nahrung zu erhalten.

Diese Verarmung der Inspirationsquellen der Kunst ist dadurch noch stärker geworden, daß diese Kunst, welche aufhörte, religiös zu sein, auch aufgehört hat, volkstümlich zu sein, indem sie die Serie von Gefühlen, die sie übermitteln konnte, noch beschränkte. Denn die Serie der von der Mächtigen und Reichen empfundenen Gefühle, die von der Rolle der

Arbeit im Leben keine Ahnung haben, ist viel armseliger, viel beschränkter und unbedeutender, als die Serie der dem arbeitenden Menschen natürlichen Gefühle. Ich weiß, daß das gerade das Gegenteil der in unsern „besseren" Kreisen landläufigen Ansicht ist. Ich erinnere mich, wie der Romanschriftsteller Gontscharoff, ein sehr unterrichteter und intelligenter, aber etwas philiströser Mann, mir eines Tages sagte, daß nach Turgenjeff über das Leben der unteren Klassen nichts mehr zu schreiben wäre. Das war für ihn ein erschöpfter Stoff. Das Leben der Arbeiter erschien ihm als etwas so elendes, daß die Bauerngeschichten Turgenjeffs seiner Ansicht nach darüber alles gesagt hatten, was zu sagen war. Das Leben der Reichen dagegen mit ihrer Galanterie und ihrer Unzufriedenheit mit allem, erschien ihm als ein ewig unerschöpflicher Stoff. Dieser Mann von Welt gab seiner Dame einen Kuß auf die Hand, dieser auf die Schulter, ein dritter auf den Nacken. Der eine war damit unzufrieden, daß er nichts that, der andere, weil er fühlte, daß man ihn nicht liebte. Und Gontscharoff hatte die Überzeugung, daß diese Sphäre dem Künstler eine unbegrenzte Fülle von Sujets biete. Wie viele Leute sind heute seiner Ansicht! Wie viele denken wie er, daß das Leben

der arbeitenden Leute an Sujets für den Künstler arm ist, und daß unser, der Müßiggänger Leben dagegen daran überreich ist! Das Leben des Arbeiters mit der unendlichen Fülle der Arbeitsformen, der Gefahr, die sie begleitet, den Wanderungen dieses Arbeiters, seinen Beziehungen zu seinen Herren, seinen Vorgesetzten und Kameraden, zu den Menschen anderer Religionen und Nationalitäten, seine Kämpfe mit der Natur und der Tierwelt, seine Beschäftigungen im Walde, in der Steppe, in den Feldern, in den Gärten, seine Beziehungen zu seiner Frau und seinen Kindern, seine Genüsse und Mühen, das alles erscheint uns, die wir diese verschiedenartigen Gefühle nicht kennen und keine religiöse Auffassung mehr haben, eintönig im Vergleich zu den kleinen Freuden und winzigen Sorgen unseres Lebens, das nicht der Arbeit und Produktion, sondern dem Konsum und der Zerstörung alles dessen geweiht ist, was andere für uns erzeugt und geschaffen haben. Wir bilden uns ein, daß die von den Personen unserer Zeit und unserer Klasse empfundenen Gefühle sehr wichtig und verschiedenartig sind; doch in Wirklichkeit ist das Gegenteil der Fall, und man kann sogar sagen, daß alle Gefühle unserer Klasse sich auf drei sehr einfache und sehr mittel-

mäßige Gefühle beschränken: erstens auf das Gefühl der Eitelkeit, an das sich der Ehrgeiz und die Verachtung des andern schließen; zweitens auf das Gefühl des geschlechtlichen Verlangens, das sich unter den verschiedensten Formen kund giebt, von der von den Poeten verherrlichten ritterlichen Galanterie bis zu der gröbsten und gemeinsten Sinnlichkeit, drittens das Gefühl des Lebensüberdrusses. Diese drei Gefühle bilden mit ihren Abarten ungefähr das einzige Stoffgebiet der Kunst der reichen Klassen.

Zuerst, bei Beginn der Trennung dieser neuen dem Vergnügen geweihten Kunst von der Volkskunst sehen wir in der neuen Kunst das Gefühl der Eitelkeit, des Ehrgeizes und der Verachtung des andern vorherrschen. In der Epoche der Renaissance und noch lange nachher ist der Hauptgegenstand der Kunstwerke das Lob der Mächtigen, der Päpste, Könige und Herzöge; man schreibt ihnen zu Ehren Oden und Madrigale, man verherrlicht sie in Kantaten und Hymnen, man malt ihre Bilder oder haut ihre Statuen aus.

Später begann das Element des sexuellen Verlangens in die Kunst mehr und mehr einzudringen; es ist seitdem mit sehr wenigen Ausnahmen in allen künstlerischen Produkten der reichen Klassen und im besonderen in den

Romanen ein Hauptelement geworden. Von Boccaccio bis zu Marcel Prévost drücken alle Romane, Gedichte und Erzählungen das Gefühl der sinnlichen Liebe in ihren verschiedenen Formen aus. Der Ehebruch ist das Lieblingsthema, um nicht zu sagen, das einzige Thema der Romane. Eine theatralische Vorstellung hat zur unerläßlichen Bedingung, daß unter irgend einem Vorwande Frauen mit nackter Büste und nackten Gliedern auf der Scene erscheinen. Die Opern und die Lieder, alles ist der Idealisierung der Üppigkeit und Wollust geweiht. Die große Mehrzahl der Bilder der französischen Maler stellen die weibliche Nacktheit dar. In der neuen französischen Litteratur kommt kaum eine Seite vor, auf der nicht das Wort „nackt“ steht.

Ein bestimmter Autor Remy de Garmont gilt für talentvoll; um mir von den neuen Schriftstellern einen Begriff zu bilden, habe ich seinen Roman: „Die Rosse des Diomedes“ gelesen. Das ist der fortgesetzte und detaillierte Bericht der geschlechtlichen Beziehungen einiger Herren mit verschiedenen Damen. Dasselbe gilt von dem Roman „Aphrodite“ von Pierre Louys, der einen ungeheuren Erfolg gehabt hat. Diese Autoren sind augenscheinlich überzeugt, daß ebenso, wie sie ihr ganzes Leben

damit zubringen, verschiedene geschlechtliche Verirrungen zu ersinnen, auch das Leben der ganzen Welt damit zugebracht werden muß. Und diese Autoren finden unter allen Künstlern Europas und Amerikas zahllose Nachahmer.

Das dritte der großen Gefühle, das die Kunst der Reichen ausdrückt, das der allgemeinen Unzufriedenheit, ist noch später als die beiden andern aufgetaucht. Dieses Gefühl hat seine volle Bedeutung erst zu Anfang unseres Jahrhunderts bekommen, es hat seine stärksten Vertreter in Lord Byron und Leopardi, und dann in Heine gefunden. Heut ist es allgemein geworden; und man findet es beständig in den verschiedenen Kunstwerken ausgedrückt, besonders in den Dichtungen. Die Menschen leben ein schlechtes, blödes Dasein, und messen der Organisation des Weltalls die Schuld bei. So charakterisiert übrigens der französische Kritiker René Doumic die Werke der neuen Schriftsteller sehr richtig. „Es ist der Lebensüberdruß, die Verachtung der gegenwärtigen Epoche, die Sehnsucht nach einer durch die Illusion der Kunst geschauten Zeit, der Geschmack am Paradoxen, das Bedürfnis, sich zu singularisieren, ein Streben verfeinerter Geister nach Einfachheit, die kindliche Verehrung des Wunderbaren, der krankhafte Reiz der Träumerei,

die Erschütterung der Nerven, — besonders aber das hochgradige Verlangen der Sinnlichkeit."

So haben der Glaubensmangel der Reichen und das Ausnahmsdasein, das sie führen, zur ersten Folge gehabt, das Stoffgebiet der Kunst dieser Klassen zu verkümmern, die so weit geht, daß sie nur die drei Gefühle der Eitelkeit, des geschlechtlichen Verlangens und des Lebensüberdrusses zum Ausdruck bringen.



V.

Die Originalitätssucht.

Das erste Resultat des Verlustes des Glaubens der höheren Klassen war für die Kunst dieser Klassen die Armseligkeit ihrer Stoffe. Doch als zweites Resultat wurde diese Kunst gleichzeitig künstlicher, gezwungener, unklarer.

Wenn ein Künstler in den Epochen, in denen die Kunst universell war, ein Werk schuf — wie zum Beispiel ein griechischer Bildhauer oder ein jüdischer Prophet — so bemühte er sich natürlich, das, was er zu sagen hatte, so zu sagen, daß sein Werk allen verständlich wurde. Als der Künstler aber nur noch für einen kleinen Kreis von Leuten in außergewöhnlicher Stellung arbeitete, für Päpste, Kardinäle, Könige, Herzöge, oder einfach für die Maitresse eines Fürsten, bemühte er sich natürlich nur noch auf diese Leute zu wirken, deren Sitten und Neigungen er genau kannte. Das war eine unendlich leichtere Arbeit, und so wurde der Künstler unwillkürlich dahin gebracht, sich in An-

spielungen auszudrücken, die nur für die Eingeweihten verständlich und für den Rest der Menschheit unklar blieben. Er konnte zunächst auf diese Weise mehr sagen; und dann liegt auch für den Eingeweihten in dem Nebelhaften und Unklaren einer solchen Ausdrucksweise ein gewisser Reiz. Diese Neigung — die mit mythologischen und historischen Anspielungen und auch mit dem sogenannten Euphemismus übersetzt wurde — kam immer mehr und mehr zu Ehren bis zu der Gegenwartsepoche, wo sie in der Kunst unserer modernen Dekadenten ihre äußersten Grenzen erreicht zu haben scheint. Sie ist schließlich auf folgendes hinausgelaufen: nicht allein die Affektiertheit, die Verworrenheit, die Unklarheit, die Unzulänglichkeit sind in den Rang von Vorzügen — ja, sogar von Bedingungen der Poesie erhoben worden, — nein, man steht sogar im Begriff, das Ungenaue, das Unbestimmte, selbst den Mangel an Beredtsamkeit als künstlerische Tugenden gelten zu lassen.

Theophile Gautier sagt in seiner Vorrede zu den berühmten „Fleurs du mal“ (Blumen des Bösen), daß Baudelaire so viel wie möglich die Poesie, die Leidenschaft und die allzu genau nachgeahmte Wahrheit verbannte. Der Dichter Verlaine, der nach Baudelaire gekommen ist und der ebenfalls für bedeutend gehal-

ten wird, hat eine „Poetische Kunst" hinterlassen, in der er empfiehlt, recht unklar zu sein.

Der Dichter, der nach den beiden vorhergehenden von den jungen Leuten als der bedeutendste gehalten wird, Mallanné, erklärt ganz offen, „daß der Reiz der Poesie darin besteht, daß man den Sinn zu erraten hat, und daß jedes Gedicht stets ein Rätsel enthalten müsse."

Das ist, wie man sieht, die zum künstlerischen Dogma erhobene Unklarheit, und der französische Kritiker Doumic, der dieses Dogma noch nicht anerkannt hat, hat Recht, wenn er sagt, „daß es an der Zeit wäre, mit dieser berühmten Theorie der Dunkelheit aufzuräumen, die die neue Schule thatsächlich zur Höhe eines Dogmas erhoben hat."

Und die französischen jungen Autoren sind nicht die einzigen, die so denken. In allen andern Ländern handeln und denken die Poeten ebenso, in Deutschland, Skandinavien, Italien, Rußland, England. Man findet dieselben Prinzipien bei den Künstlern der andern Kunstzweige wieder, den Malern, den Bildhauern, den Musikern. Die Künstler der neuen Generationen stützen sich auf die Theorien Nietzsches und auf das Beispiel Wagners, und erachten es für überflüssig, der Menge verständlich zu

sein; es genügt ihnen, bei einer Elite raffinierter Geister das poetische Empfinden zu wecken.

Und damit man nicht glaube, was ich hier sage, sei eine gewagte Behauptung, so will ich ein bis zwei Stellen aus den französischen Poeten zitieren, die die moderne Bewegung geleitet haben. Die Namen dieser Poeten ist Legion. Abgesehen von denen, die bereits als berühmt genannt sind, wie Baudelaire und Verlaine, lasse ich hier die Namen noch einiger folgen: Jean Moréas, Charles Morice, Henri de Regnier, Charles Vignier, Adrien Rémacle, Réné Ghil, Maurice Maeterlinck, Rémy de Gourmont, Saint-Pol-Roux-le-Magnifique, Georges Rodenbach, Graf Robert de Montesquiou-Fezenzac. Das sind die Symbolisten und Dekadenten; doch da giebt es noch die „Magier“, wie der Sâr-Peladan, Paul Adam, Jules Bois, Papus u. a. Und außerdem kann man noch 141 Namen lesen, die Réné Doumic in seinem Buche „die Jungen“ erwähnt.

Alle zeichnen sich durch Originalitätssucht und Unklarheit aus, von dem berühmten Baudelaire an, den man einer Statue für wert erachtet hat, und in dessen Gedichtsammlung: „Fleurs du Mal“ sich nicht ein einziges Gedicht findet, das einfach genug ist, um ohne eine gewisse Anstrengung verstanden zu werden; und

diese Anstrengung wird gewöhnlich nicht belohnt, denn die von dem Dichter ausgedrückten Gefühle sind nicht schön und stehen im allgemeinen auf ziemlich niedriger Stufe.

Man merkt außerdem das Bestreben des Autors, excentrisch und unklar zu erscheinen. Dieses Haschen nach Unklarheit fällt in seiner Prosa noch mehr auf, wo es ihm stets ein Leichtes wäre, klar zu sprechen, wenn er nur wollte. So lautet z. B. das erste Stück seiner „Kleinen Gedichte in Prosa“:

Der Fremde.

Wen liebst du am meisten, rätselhafter Mann, sprich? deinen Vater, deine Mutter, deinen Bruder oder deine Schwester?

Ich habe weder Vater, noch Mutter, noch Bruder, noch Schwester.

Deine Freunde?

Ihr bedient Euch da eines Wortes, dessen Bedeutung mir bis auf den heutigen Tag unbekannt geblieben ist.

Dein Vaterland?

Ich weiß nicht, unter welchem Breitengrade es liegt.

Die Schönheit?

Ich möchte sie gern lieben als unsterbliche Göttin.

Das Gold?

Ich hasse es, wie Ihr Gott hasset.

Und was liebst du denn, seltsamer Fremder?

Ich liebe die Wolken . . . die Wolken, die da unten vorüberziehen, die wunderbaren Wolken! . . .

Das Stück, das den Titel: „Die Suppe und die Wolken" führt, soll allem Anschein nach zeigen, daß der Dichter selbst für das Weib, das er liebt, unbegreiflich bleibt. Ich lasse es hier folgen:

„Meine kleine tolle Herzallerliebste gab mir zu essen, und durch das geöffnete Fenster des Speisesaales betrachtete ich die beweglichen Architekturen, die Gott mit den Nebeln, den wunderbaren Bauten des Unfaßbaren schafft. Und ich sagte mir während meiner Betrachtung: „Alle diese Fantasmagorieen sind fast ebenso schön, als die Augen meiner Herzallerliebsten, der kleinen unheimlichen Närrin mit den grünen Augen.

Doch plötzlich erhielt ich einen heftigen Faustschlag in den Rücken und hörte eine rauhe, aber reizende Stimme, eine hysterische, gleichsam von Branntwein heiser gewordene Stimme, die Stimme meiner Herzallerliebsten, die zu mir sprach: „Willst du nun bald deine Suppe essen, du verrückter Wolkengucker?"

Die poetischen Schöpfungen des andern

„großen Dichters“ sind nicht minder affektiert und unverständlich; das Ganze ist — unter dem Vorwand, uns eine Empfindung zu suggerieren — nichts weiter, als eine Gewebe ungenauer Metaphern und bedeutungsleerer Worte.

Bei Verlaine wie bei Baudelaire giebt es übrigens neben diesen affektierten und unverständlichen Gedichten andere, die man ohne Mühe versteht; doch diese erscheinen mir dagegen ziemlich unbedeutend in Form und Inhalt. So die Gedichte, die die „Weisheit“ betitelte Sammlung bilden. Sie sind vor allem einem durchaus mittelmäßigen Ausdruck gewöhnlichster katholischer und patriotischer Gefühle gewidmet.

Bevor ich zu andern Poeten übergehe, kann ich nicht umhin, auf den außergewöhnlichen Ruhm dieser beiden Männer, Baudelaire und Verlaine, hinzuweisen, die heut in ganz Europa als die beiden größten Genies der modernen Poesie anerkannt sind. Wie haben die Franzosen, die doch Chénier, Lamartine, Musset und vor allem Hugo besessen haben, die noch ganz kürzlich die Parnassier, Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme u. a. hatten, diesen beiden in der Form so unvollkommenen und in ihren Sujets so niedrigen und gewöhnlichen Poeten eine so ungeheure Wichtigkeit

beilegen und einen so hohen Ruhm zuerkennen können? Die Auffassung, die sich der erste von beiden, Baudelaire, vom Leben schuf, bestand darin, den gröbsten Egoismus zur Theorie zu erheben, und die Moralität durch ein ziemlich nebelhaftes Ideal der Schönheit und zwar einer ganz künstlichen Schönheit zu ersetzen. Baudelaire suchte etwas darin, ein geschminktes Frauenantlitz demselben Antlitz mit seinem natürlichen Teint vorzuziehen; Bäume aus Metall, sowie die Nachahmung des Wassers auf der Bühne gefielen ihm besser, als wirkliche Bäume und echtes Wasser. Die Philosophie des andern Poeten, Verlaine, bestand in der gemeinsten Ausschweifung, dem Geständnis seiner moralischen Ohnmacht, und als Gegenmittel für diese Ohnmacht, in der gröbsten katholischen Bigotterie. Außerdem hatten alle beide das Gemeinsame, daß es ihnen nicht nur vollständig an Naivetät, Aufrichtigkeit und Einfachheit fehlte, sondern sie waren auch außerdem noch vollgepfropft mit Affektiertheit, Selbstgefälligkeit und der Suche nach Exzentricität. In ihren besten Schöpfungen findet man immer mehr Baudelaire oder Verlaine, als den Gegenstand, mit dem sie sich zu beschäftigen scheinen. Und diese beiden schlechten Poeten haben eine Schule gegründet, und schleppen Hunderte von

Nachahmern hinterher. Das ist seltsam und die einzige Erklärung, die ich dafür finde, ist folgende: die Kunst der Gesellschaft, in der die Werke dieser Dichter geschaffen werden, ist nichts Ernsthaftes, fürs Leben Wichtiges, sondern nur ein einfacher Zeitvertreib. Nun, jeder Zeitvertreib langweilt aber schließlich, wenn er zu häufig wiederholt wird, und so muß man, um einen Zeitvertreib, dessen man müde ist, wieder erträglich zu machen, irgend ein Mittel finden, ihn aufzufrischen. Wenn man vom Boston genug hat, versuche man es mit der „Préference", hat man von der „Préference" genug, so nimmt man „Ecarté" vor u. s. w. Die Beschäftigung bleibt an sich dieselbe; nur die Formen ändern sich. Ebenso ist es bei dieser Kunst; ihr Stoffgebiet hat sich dadurch, daß es sich immer mehr und mehr beschränkte, derartig verengert, daß es den Künstlern der höheren Klassen jetzt vorkommt, als sei schon alles gesagt, und als sei es unmöglich, etwas neues sagen zu können. Daher kommt es, daß sie, um ihre Kunst aufzufrischen, unaufhörlich neue Formen suchen.

Baudelaire und Verlaine haben neue Formen erfunden, haben sie außerdem mit pornographischen Details ausgeschmückt, die vor ihnen keiner zu benutzen gewagt hat; mehr braucht es nicht, um sie von den Kritikern und dem Publikum

der höheren Klassen als große Schriftsteller ausschreien zu lassen.

Das ist die einzige Erklärung des Erfolges, nicht allein Baudelaires und Verlaines, sondern der ganzen dekadenten Schule. Es giebt ganz besonders Gedichte von Mallarmé und Maeterlinck, die bei der Lektüre gar keinen Sinn ergeben, und die trotzdem oder vielleicht gerade deshalb nicht allein in zehn verschiedenen Ausgaben gedruckt sind, sondern auch noch in die Anthologien der besseren Schöpfungen junger Poeten aufgenommen worden sind.

Als Stichprobe möge folgendes Gedicht dienen:

Als er hinausgegangen ist,
(Ich hörte die Pforte)
Als er hinausgegangen ist,
Hatte sie gelächelt

Doch als er eintrat,
(Ich hörte die Lampe)
Doch als er eintrat,
War ein anderer da.

Und ich habe den Tod gesehen
(Ich hörte seine Seele),
Und ich habe den Tod gesehn,
Der noch seiner harrt . . .

Man hat gesagt . . .
(Mein Kind, ich fürchte mich)
Man hat gesagt,
Er wolle scheiden.

Als ich die Lampe angesteckt,
(Mein Kind, ich habe Furcht)
Als ich die Lampe angesteckt,
Bin näher ich getreten.

Bei der ersten Thür,
(Mein Kind, ich fürchte mich)
Bei der ersten Thür
Hat die Flamme gezittert.

Bei der zweiten Thür
(Mein Kind, ich habe Furcht)
Bei der zweiten Thür
Hat die Flamme gesprochen.

Bei der dritten Thür
(Mein Kind, ich fürchte mich)
Bei der dritten Thür
Ist das Licht erstorben.

Und wenn er eines Tages kommt,
Was soll ich sagen?
Sag' ihm, daß man seiner harrt,
Bis zum Tode.

Und wenn er fragt, wer Du bist,
Was soll ich ihm sagen?
Gieb ihm meinen Goldreif,
Ohn' ihm etwas zu sagen.

Und wenn er mich dann fragt
Nach der letzten Stunde?
Sag' ihm, ich habe gelächelt,
Aus Furcht, ich könne weinen . .

Und wenn er mich wieder fragt,
Ohne mich zu erkennen?
Sprich zu ihm wie eine Schwester,
Er leidet vielleicht . . .

Und wenn er wissen will, warum
Der Saal so leer ist?
— Zeig' ihm die erloschene Lampe
Und die offene Thüre . . .

„Wer“ ging hinaus? „Wer“ trat ein? „Wer“ spricht? „Wer“ hat gelächelt?

Es giebt in Frankreich hunderte von Poeten, die Werke des nämlichen Genres hervorbringen. Und Werke derselben Art werden in Deutschland gedruckt, in Schweden, in Italien und auch in Rußland. Von diesen Werken werden tausende von Exemplaren gedruckt und veröffentlicht, und für die Drucklegung, die Heftung, den Einband von Werken dieser Art werden Millionen und Abermillionen von Arbeitstagen verwendet, so viel wenigstens, als man brauchte, um die große Pyramide zu errichten.

* * *

Doch das ist noch nicht alles. Dasselbe ereignet sich auch in allen andern Künsten, in der Malerei, in der Musik, auf dem Theater: Millionen und Abermillionen von Arbeitstagen werden dazu verwendet, um die Produktion unverständlicher Werke zu erleichtern.

Die Malerei z. B. geht auf diesem Wege noch viel weiter als die Poesie. Hier einige

Zeilen aus dem Tagebuche eines Kunstliebhabers, der sich 1894 in Paris aufhielt.

Ich bin heut nach drei Ausstellungen gegangen, nach der der Symbolisten, der Impressionisten und der Neo-Impressionisten. Ich habe mir alle Bilder mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit angesehen, doch alle haben mich mit derselben Bestürzung erfüllt. Als die verständlichste der drei Ausstellungen ist mir die der Impressionisten erschienen. Doch ich habe hier Werke eines gewissen Camillo Pisarro gesehen, deren Zeichnung so unklar war, daß ich nicht zu entdecken vermochte, nach welcher Richtung ein Kopf oder eine Hand gewendet waren. Die Sujets waren in der Regel „Stimmungen": „Nebel", „Abendstimmung", „Sonnenuntergang." In der Farbe herrschten blau und grellgrün vor. Und jedes Bild hatte seine Spezialfarbe, mit der es sozusagen übergossen war. Zum Beispiel war die Spezialfarbe bei der „Gänsehirtin" graugrün, und Flecken dieser Farbe waren überall angebracht, auf dem Gesicht, den Haaren, den Händen, der Kleidung. Es gab in derselben Galerie noch andere Bilder, von Puvis de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Sieley: alles Impressionisten. Einer von ihnen, der sich im Genre Redons einen Namen gemacht hat, hatte ein ganz blaues Gesicht im Profil gemalt. Ich

habe auch ein Aquarell von Pissaro gesehen, das ganz aus kleinen Flecken verschiedener Farben bestand. Es war unmöglich, die allgemeine Farbe zu unterscheiden, gleichviel ob man sich von dem Bilde entfernte oder an dasselbe herantrat.

Dann bin ich zu den Symbolisten gegangen. Ich habe mich zuerst bemüht, ihre Werke zu prüfen, ohne jemanden um eine Erklärung zu bitten, denn ich wollte selbst erkennen, was sie bedeuteten; doch diese Werke übersteigen das Verständnis. Eins der ersten Bilder, die meine Aufmerksamkeit erregten, war ein Hautrelief, das mit unglaublicher Ungeschicklichkeit ausgeführt war und ein nacktes Weib darstellte, das mit ihren Händen aus ihren Brüsten Blutströme hervordringen läßt. Das Blut fließt und wird nach und nach lilafarbig. Zuerst fallen die Haare hernieder, dann steigen sie auf und verwandeln sich in einen Baum, Das Gesicht ist ganz gelb, bis auf die Haare, welche schwarz sind.

Daneben hängt ein anderes Bild: ein gelbes Meer, auf dem ein Ding schwimmt, das ungefähr einem Schiffe und ungefähr einem Herzen ähnlich sieht; am Horizont steigt ein Profil mit einem Glorienschein und gelben Haaren auf, die sich im Meere verlieren. Einige

der ausstellenden Maler bringen auf ihren Gemälden eine so dicke Farbenschicht an, daß die Wirkung ihrer Werke zwischen Malerei und Skulptur schwankt. Ein anderes Bild war noch seltsamer: ein Mannesprofil, vor ihm eine Flamme und schwarze Strahlen, welche, wie man mir später gesagt hat — Blutegel darstellen. Denn schließlich habe ich doch einen Besucher gefragt, was das alles zu bedeuten hätte. Er hat mir gesagt, das Hautrelief wäre ein Symbol und stelle die Erde dar. Das auf dem gelben Meere schwimmende Herz sei die Illusion, und der Mann mit den Blutegeln das Böse.

Diese Aufzeichnungen stammen aus dem Jahre 1894. Seitdem hat sich diese Richtung noch verschärft. Wir haben heut als große Maler Böcklin, Stuck, Klinger und ähnliche.

* * *

Dasselbe ist beim Drama der Fall. Die Komödiendichter zeigen uns jetzt einen Architekten, der aus irgend einem geheimnisvollen Grunde seine hochfliegenden Pläne und Absichten nicht verwirklicht hat und der infolgedessen auf das Dach eines von ihm erbauten Hauses klettert und sich mit dem Kopf zuerst

herunterstürzt. Ein anderes Mal ist es eine rätselhafte alte Frau, deren Beruf es ist, Ratten zu vertilgen, und die — man weiß nicht warum, einen kleinen Jungen ans Meer lockt und ihn dort ertränkt.

Oder es sind Blinde, die am Rande des Wassers sitzen und unaufhörlich dieselben Worte wiederholen. Oder eine Glocke, die in einen See fällt und zu läuten beginnt.

Dasselbe vollzieht sich auch im Gebiet der Musik, die doch eigentlich, mehr als alle andern, einem jeden verständlich sein müßte.

Ein Musiker von Ruf setzt sich vor uns ans Klavier und spielt uns eine spannende neue Komposition vor, von sich oder von einem modernen Musiker. Man hört ihn seltsame und geräuschvolle Töne hervorbringen, man bewundert die von seinen Fingern ausgeführten gymnastischen Übungen, und man sieht außerdem, daß er die Absicht hat, uns glauben zu machen, die Töne, die er hervorbringt, drücken verschiedene poetische Gefühle der Seele aus. Seine Absicht sieht man, doch kein Gefühl empfinden wir, als das der tödlichen Abspannung. Die Ausführung dauert lange, oder scheint uns wenigstens sehr lange zu dauern, weil wir eben keinen klaren Eindruck empfangen. Und es kommt uns der Gedanke in den Sinn, daß das

alles vielleicht nur eine Mystifikation ist, daß der Künstler uns vielleicht auf die Probe stellen will und aufs Geradewohl mit den Fingern auf die Tasten schlägt, in der Hoffnung, wir werden uns fangen lassen, und er wird sich dann über uns lustig machen können. Aber nicht doch! Wenn die Piece endlich zu Ende ist, und der Musiker, ganz erregt und in Schweiß gebadet, sich vom Klavier erhebt und deutlich unser Lob verlangt, so erkennt man, daß die Sache ganz ernst gemeint war. Dasselbe passiert in allen Konzerten, in denen man Stücke von Liszt, Berlioz, Brahms, Richard Strauß und unzähligen Komponisten der neuen Schule spielt.

Und dasselbe vollzieht sich auf einem Gebiete, wo man glauben könnte, es müsse einem schwer fallen, unverständlich zu sein: auf dem Gebiete des Romans und der Novellen. Man lese „Là-Bas“ von Huysmans, oder einige der Novellen von Kypling oder L'Annonciateur von Villiers de l'Isle-Adam; diese Werke werden einem nicht nur „abscons“, um ein Wort der neuen Schule zu gebrauchen, sondern so ziemlich unverständlich erscheinen, sowohl in der Form, als auch im Inhalt.

Das ist auch der Fall bei einem Roman von E. Morel, „Terre Promise“, der eben in der Revue Blanche erschienen ist, wie bei den

meisten neuesten Romanen. Der Styl ist darin höchst emphatisch, die Gefühle übertrieben, doch ist es unmöglich, zu entdecken, was passiert, wem oder wo etwas passiert.

Und das ist die ganze Kunst unserer modernen Jugend.

* *
*

Die Menschen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die Bewunderer Goethes, Schillers, Mussets, Hugos, Dickens, Beethovens, Chopins, Raphaels, Leonardis, Michel Angelos verstehen diese neue Kunst nicht, darum beschränken sie sich gern darauf, in ihr nur einen puren Wahnsinn oder einen geschmacklosen Scherz zu sehen und sich achselzuckend von ihr abzuwenden. Doch das ist dieser Kunst gegenüber eine durchaus ungerechte Haltung, weil diese Kunst erstens im Begriff steht, sich mehr und mehr zu verbreiten und sich in der Welt bereits einen Platz erobert hat, wie ihn sich die Romantik im Jahre 1830 erobert hatte, — dann aber ist diese Haltung vor allem darum ungerecht, weil es — wenn wir die Werke der neuen dekadenten Kunst verwerfen, einfach, weil wir sie nicht begreifen — es dagegen eine ungeheure Menge von Leuten giebt, — alle die, welche arbeiten und sogar einen

großen Teil der höheren Klassen, die die von uns als die allerschönsten angesehenen Kunstwerke nicht besser begreifen, — die Dichtungen von Goethe, Schiller, Hugo, die Romane von Dickens, die Musik Beethovens und Chopins, die Gemälde Raphaels und Leonardis, die Statuen Michel Angelos u. s. w.

Und wenn ich das Recht habe zu denken, daß die große Mehrzahl der Menschheit diese nach meiner Ansicht so vollendeten Werke infolge ihrer ungenügenden geistigen Entwicklung nicht begreift und nicht genießt, so habe ich ebenso wenig ein Recht zu behaupten, wenn ich die neuen Kunstwerke nicht begreife und genieße, das läge nicht ganz einfach an meiner mangelhaften geistigen Entwicklung. Wenn ich das Recht habe, zu sagen, mein Unvermögen, die Werke der neuen Schulen zu begreifen, komme daher, daß in diesen Werken nichts zu begreifen wäre, so wird man auf Grund desselben Rechtes sagen können, alles, was ich für die Meisterwerke der Kunst halte, sei schlechte Kunst und unverständlich, weil die riesige Masse des Volkes außer Stande ist, etwas davon zu verstehen.

Ich bin mir eines Tages darüber ganz klar geworden, wie ungerecht es ist, in dieser Weise die Kunst der neuen Schulen zu ver-

werfen. Ich habe an jenem Tage einen Dichter, der selbst Autor unverständlicher Verse war, die unverständliche Musik mit Spott überschütten hören; und einen Augenblick später bin ich einem Musiker, dem Schöpfer unverständlicher Symphonien, begegnet, der in Hänseleien der unverständlichen Poeten kein Ende finden konnte. Wir haben kein Recht, die neue Kunst zu verdammen, nur weil wir sie als Männer der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht verstehen. Wir haben nur das Recht, zu sagen, daß diese Kunst für uns unverständlich ist. Der einzige Vorzug der von uns bewunderten Kunst vor der Kunst der Dekadenten besteht darin, daß die von uns bewunderte Kunst einer etwas größeren Anzahl von Menschen zugänglich ist, als die heutige Kunst.

Aus der Thatsache, daß ich, an eine gewisse, eigentümliche Kunst gewöhnt, außer Stande bin, eine andere zu begreifen, aus dieser Thatsache darf ich noch lange nicht schließen, daß eine dieser beiden Künste, die ich bewundere, die einzig wahre ist, und daß die, die ich nicht begreife, eine falsche und schlechte Kunst ist.

Die einzige Schlußfolgerung, die ich aus dieser Thatsache ziehen kann, ist, daß die Kunst dadurch, daß sie immer exklusiver wurde, auch immer weniger zugänglich geworden ist und

daß sie in ihrem schrittweisen Marsche nach der Unverständlichkeit den Punkt, auf dem ich mich befand, überschritten hat.

An dem Tage, da die Kunst der höheren Klassen sich von der Volkskunst getrennt hat, ist die Überzeugung entstanden, daß die Kunst dennoch, außerhalb des Bereiches der Massen, Kunst sein und bleiben konnte. Und an dem Tage, da dieses Prinzip angenommen wurde, konnte man voraussehen, daß der Moment kommen würde, wo die Kunst nur noch einer kleinen Anzahl Auserlesener und schließlich sogar nur zwei bis drei Personen, ja, selbst nur einer einzigen, nämlich dem schaffenden Künstler, zugänglich sein würde. Und so weit sind wir gekommen. Man wird gewöhnlich Künstler von heute sagen hören: „Ich schaffe Werke und verstehe sie; und wenn sie jemand nicht versteht, um so schlimmer für ihn!“

Doch diese Behauptung, die Kunst könne die wahre Kunst sein und gleichzeitig einer Menge Menschen unzugänglich bleiben, diese Behauptung ist vollkommen absurd, und ihre Folgen sind für die Kunst selbst verhängnisvoll; sie ist trotzdem so allgemein und hat bei uns eine solche Ausdehnung angenommen, daß man nicht zu viel reden kann, um ihre Unrichtigkeit zu beweisen.

Zu behaupten, ein Kunstwerk sei gut und doch den meisten Menschen unverständlich, ist dasselbe, als wolle man von einer bestimmten Nahrung behaupten, sie sei gut und doch müßte sich die größere Mehrzahl der Menschen hüten, sie zu essen. Die meisten Menschen können den verfaulten Käse oder das übergegangene Wildpret nicht lieben, und doch werden diese Speisen von Leuten geschätzt, deren Magen verdorben ist; das Brod und die Früchte sind nur gut, wenn sie der Mehrzahl der Menschen zusagen. Ebenso ist es mit der Kunst. Die verrohte Kunst kann der Mehrzahl der Menschen nicht gefallen, doch die gute Kunst muß notgedrungen jedermann gefallen.

Man sagt uns, die höchsten Werke der Kunst seien derartig, daß man einer besonderen Vorbereitung bedarf, um sie begreifen zu können. Doch wenn der Mensch sie nicht von vornherein verstehen kann, so muß es also Kenntnisse geben, die den Menschen in den Stand setzen, sie zu begreifen, wodurch sie ihm verständlich und klar werden. Nun existieren aber keine Kenntnisse dieser Art, und der Wert von Kunstwerken läßt sich nicht erklären. Man sagt uns wohl, wir müßten, um diese Werke zu verstehen, sie unendlich oft wieder lesen, wieder sehen, wieder hören. Doch das heißt nicht

erklären; das ist einfach, uns daran gewöhnen. Wie man sich an die schlechte Nahrung, an den Branntwein, an den Tabak und das Opium gewöhnen kann, so kann man sich in gleicher Weise an die schlechte Kunst gewöhnen; und gerade das geschieht.

Außerdem ist es eine falsche Behauptung, daß es den meisten Menschen an dem notwendigen Geschmack fehlt, um höhere Kunstwerke zu schätzen. Diese Leute haben stets begriffen, und werden stets begreifen, was auch wir als die höchste Kunst anerkennen: die Dichtung der Genesis, die Parabeln des Evangeliums, die Feenmärchen, die Legenden und Volkslieder. Wie kommt es denn, daß die meisten Menschen plötzlich diese natürliche Fähigkeit verloren haben und unfähig geworden sind, die Kunst unserer Zeit zu begreifen?

Selbst bei der wunderbarsten Rede kann man annehmen, daß sie für diejenigen unverständlich ist, die die Sprache nicht kennen, in der sie gehalten wird. Eine in chinesischer Sprache gehaltene Rede kann noch so vorzüglich sein: sie wird mir unverständlich bleiben, wenn ich nicht chinesisch verstehe. Doch was die Kunst von allen andern Formen der geistigen Thätigkeit unterscheidet, ist ja gerade der Umstand, daß ihre Sprache von allen verstanden

wird und daß jeder ohne Unterschied davon bewegt werden kann. Die Thränen und das Lachen eines Chinesen bewegen mich genau so wie die Thränen und das Lachen eines Russen; und ebenso ist es bei der Malerei, der Musik, der Poesie, wenn diese in eine Sprache übertragen ist, die ich verstehe. Die Gesänge eines Kirgisen oder eines Japanesen rühren mich nicht so wie einen Kirgisen oder Japanesen, aber sie rühren mich doch. Ich werde auch von der japanischen Malerei gerührt, von der indischen Architektur, von den arabischen Erzählungen. Und wenn ein japanisches Lied oder ein chinesischer Roman mich weniger rühren als einen Japanesen oder einen Chinesen, so kommt das nicht daher, daß ich diese Kunstwerke nicht begreife, sondern nur, weil ich Werke einer höheren Kunst kenne. Die großen Kunstwerke sind nur dann groß, wenn sie einem jeden zugänglich und verständlich sind. Die ins Chinesische übersetzte Geschichte Josephs rührt einen Chinesen. Die Geschichte Çakya-Mounis rührt uns. Wenn es also einer Kunst nicht gelingt, die Menschen zu rühren, so liegt die Schuld nicht daran, daß es den Menschen an Geschmack und Intelligenz fehlt; sie liegt daran, daß diese Kunst schlechte Kunst oder überhaupt keine Kunst ist.

Die Kunst unterscheidet sich von den andern Formen der geistigen Thätigkeit dadurch, daß sie auf die Menschen unabhängig von ihrem Entwicklungs- und Erziehungszustand wirkt. Und das Ziel der Kunst ist, Dinge fühlbar und verständlich zu machen, die unter der Form eines geistigen Arguments unzugänglich bleiben würden. Der Mensch, der einen wirklichen künstlerischen Eindruck empfängt, hat das Gefühl, daß er das, was ihm die Kunst enthüllt, bereits kannte, aber außer Stande war, den Ausdruck dafür zu finden.

Und so war die Natur der guten und wahren Kunst immer. Die Ilias, die Odyssee, die Geschichten Isaaks, Jakobs und Josephs, die Gesänge der hebräischen Propheten, die Psalmen, die Parabeln des Evangeliums, die Geschichte des Çakya Mounis, die Lobgesänge der Veda; alle diese Werke drücken sehr erhabene Gefühle aus und sind uns allen doch ebenso verständlich, als sie es vor langen Jahrhunderten Leuten gewesen sind, die noch weniger zivilisiert waren, als unsere Bauern. Die Kirchen und die Bilder, die sie enthalten, sind stets allen verständlich gewesen. Das Hindernis für das Verständnis der höchsten Gefühle liegt durchaus nicht in der ungenügenden Entwicklung der Wissenschaft, sondern im Gegenteil

in einer falschen Entwicklung und einer falschen Wissenschaft. Ein gutes und hohes Kunstwerk kann wohl unverständlich sein, doch nicht für den einfachen und noch nicht verrohten Bauern; diese begreifen alles Höchste; die, für die ein Werk dieser Art unbegreiflich zu bleiben droht, sind die sogenannten verfeinerten, d. h. verdorbenen Geister, denen jede ernsthafte Lebensauffassung verloren gegangen ist. Ich kenne zum Beispiel Leute, die sich für sehr zivilisiert halten, und welche behaupten, sie begreifen die Poesie des Mitleids oder der Selbstverleugnung oder der Keuschheit nicht.

*
* *

Wenn also die Kunst unserer Zeit für die Masse unbegreiflich ist, so geschieht das nicht, weil sie, wie die Künstler heut so gern behaupten, zu gut ist. Wenn diese Kunst der Menge unbegreiflich ist, so geschieht das einfach, weil sie schlechte Kunst ist oder weil sie überhaupt gar keine Kunst ist.

Wenn es aber das Ziel der Kunstwerke ist, Empfindungen auszudrücken, wie kann man da sprechen, man verstehe sie nicht? Ein Mann des Volkes liest ein Buch, sieht ein Bild, hört ein Stück oder eine Symphonie; und empfindet

nichts dabei. Man sagt ihm, das komme daher, weil er sie nicht begreifen kann. Man verspricht ihm, ihm etwas zu zeigen; er tritt ein und sieht nichts. Nun sagt man ihm, das liege daran, weil sein Sehvermögen für ein Schauspiel dieser Art nicht vorbereitet sei. Doch dieser Mann weiß, daß er sehr gut sieht; und wenn er das nicht sieht, was man ihm zu zeigen versprochen hat, so schließt er daraus mit Berechtigung, daß die, die ihm versprochen haben, ihn das Schauspiel sehen zu lassen, ihre Verpflichtung nicht erfüllt haben. Also ist die Behauptung, — wenn meine Kunst einen bestimmten Menschen nicht rührt, die Schuld liege daran, daß dieser Mensch zu dumm ist, — abgesehen, daß sie den Gipfel der Eitelkeit bildet, auch eine Umkehrung der Rollen, gerade, als wenn ein Kranker einen Gesunden auffordern wollte, sich ins Bett zu legen.

Voltaire sagte: „Alle Genres sind gut, bis auf das langweilige Genre.“ Doch noch richtiger kann man sagen: „Alle Genres sind gut, bis auf das, das man nicht versteht oder das keine Wirkung hervorbringt.“ Denn welchen Wert kann eine Sache haben, die nicht die Wirkung erzielt, zwecks deren sie geschaffen worden ist?

Bemerken wir wohl: wenn man nur zugiebt, daß die Kunst Kunst sein und dennoch geistesgesunden Personen unverständlich bleiben kann, so ist kein Grund vorhanden, der eine kleine Gruppe verdorbener Menschen hindern könnte, Werke zu schaffen, die ihre verdorbenen Gefühle ausdrücken, die nur für sie selbst verständlich sind — und ebenso kann sie nichts hindern, diesen Werken den Namen Kunst beizulegen, wie es die dekadenten Künstler heute tun.

Die Entwicklung der Kunst in den modernen Zeiten kann mit dem verglichen werden, was geschieht, wenn man auf einen Kreis andere immer kleinere Kreise setzt, bis man einen Kegel gebildet hat, dessen Spitze gar kein Kreis mehr ist. Und so ist es auch mit unserer heutigen Kunst.



VI.

Die Nachahmung der Kunst.

Dadurch, daß ihr Stoffgebiet sich immer mehr zusammendrängte und in ihrer Form unverständlich geworden ist, ist die Kunst der höheren Klassen dahin gekommen, daß es ihr sogar an dem Elementarcharakter fehlt, so daß sie nichts weiter als eine einfache Nachahmung der Kunst ist.

Das war übrigens eine leicht vorherzusehende Folge. Die universelle Kunst entsteht in der That nur dann, wenn ein Mensch, der eine lebhafte Bewegung empfunden hat, die Notwendigkeit verspürt, dieselbe auf andere Menschen zu übertragen. Nun, die berufsmäßige Kunst der höheren Klassen entsteht keineswegs aus einem intimen Impuls; sie entsteht namentlich, weil die höheren Klassen der Gesellschaft Amüsement verlangen und einen guten Preis dafür bezahlen. Sie verlangen von der Kunst nur, sie solle Gefühle ausdrücken, die ihnen gefallen, und diesem Wunsche bemühen sich die Künstler zu entsprechen.

Doch die Sache ist sehr schwer, denn die Leute der reichen Klassen, die ihr Leben in Faulheit und Luxus hinbringen, bedürfen beständig neuer Vergnügungen; und die Kunst, selbst die niedrigste, wird nicht auf Befehl geschaffen, sondern muß spontan aus der Seele des Künstlers fließen. So sehen sich die Künstler gezwungen, besondere Methoden zu erfinden, um Imitationen, Nachahmungen der Kunst hervorzubringen, um eben fortwährend die Forderungen der sozialen Klassen, von denen sie leben, zu befriedigen.

Die Methoden, die sie ersonnen haben, um zu diesem Ziele zu gelangen, lassen sich auf vier reduzieren: 1) das Nachempfinden, 2) der Zierrat, 3) die packenden Effekte, 4) die Erregung der Neugier.

* *
*

Die erste Methode besteht darin, früheren Kunstwerken entweder ganze Sujets oder Partien zu entnehmen, die in diesen früheren Kunstwerken als poetisch anerkannt sind und sie mit einigen Zusätzen derartig umzumodeln, daß sie scheinbar neu werden. Die Schöpfungen dieser Art, die in der Seele einer gewissen Gesellschaftsklasse die Erinnerung an bereits empfundene

künstlerische Gefühle wachrufen, bringen einen Eindruck hervor, der dem der Kunst ähnelt, und so wenig diese Schöpfungen auch in anderen wichtigen Bedingungen zutreffen, so geben sie doch die Möglichkeit, bei denen, die in der Kunst nur allein das Vergnügen suchen, als Kunst zu gelten. Die den früheren Kunstwerken entlehnten Sujets heißen gewöhnlich poetische Sujets, die auf diese Weise entlehnten Personen oder Dinge heißen poetische Personen oder Dinge. So betrachtet man in unserer Gesellschaft als poetische Sujets jede Art von Legenden, Sagen und alten Traditionen. In den Rang poetischer Personen und Dinge stellen wir gewöhnlich die jungen Mädchen, die Krieger, die Hirten, die Eremiten, die Engel, die Dämonen, den Mondschein, den Donner, die Berge, das Meer, das Vorgebirge, die Flüsse, die langen Haare, die Löwen, die Lämmer, die Tauben und die Nachtigallen. Allgemeiner hält man alles für poetisch, was von den Künstlern der vorhergehenden Generationen am meisten behandelt worden ist.

Ich erinnere mich, daß mich vor 40 Jahren eine seitdem verstorbene Dame, eine vollständig dumme Person, die aber eine sehr hohe Kultur besaß und sich viel „angelernt“ hatte, bat, die Vorlesung eines Romans anzuhören, den sie

geschrieben hatte. Der Roman begann mit der Beschreibung einer Heldin, die poetisch weiß gekleidet, mit poetisch wallenden Haaren, an einer Quelle in einem poetischen Walde saß und Poesie las.

Die Scene spielte in Rußland und doch erschien plötzlich hinter den Gebüschen der Held, einen Federhut à la Wilhelm Tell (das war in dem Buche ausdrücklich bemerkt) auf dem Kopfe und von zwei weißen, nicht minder poetischen Hunden begleitet. Die Dame glaubte hier ein im höchsten Grade poetisches Werk geschaffen zu haben; und in der That hätte ihr Werk für das Muster des Genres gelten können, wenn der Held nicht einen Augenblick später eine Unterhaltung mit der Heldin hätte beginnen müssen. Doch sobald der junge Mann mit dem Hut à la Wilhelm Tell mit dem jungen Mädchen im weißen Kleide zu sprechen begann, entdeckte ich klar, daß die Autorin sie nichts hatte sagen lassen, daß sie selbst nichts zu sagen gehabt hatte, und sich, von der poetischen Erinnerung an andere Werke bewegt, eingebildet hatte, es würde genügen, Bruchstücke dieser Werke zusammenzunähen, um beim Leser einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Ein künstlerischer Eindruck wird aber in uns nur hervorgebracht, wenn der Autor in selbsteigener Weise

die Gefühle empfunden hat, die er uns übermittelt, nicht aber, wenn er sich darauf beschränkt, uns die Gefühle anderer Menschen zu übermitteln, die diese ihm schon übermittelt hatten. Eine solche Entlehnungsmethode kann uns nicht wie ein Kunstwerk bewegen; sie kann nur ein Kunstwerk simulieren, und auch das kann sie nur bei Leuten, deren künstlerischer Geschmack verdorben ist. Da die in Rede stehende Dame vollständig dumm und talentlos war, so entdeckte man sogleich, was an ihrem Werke war; doch wenn dieselbe Methode von gebildeten und begabten Künstlern angewendet wird, die die Technik ihrer Kunst von Grund aus beherrschen, dann haben wir jene Entlehnungen aus dem Griechischen, dem Altertum, dem Christentum, der Mythologie, die heut so zahlreich geworden sind, und deren Zahl noch immer wächst und die das Publikum naiv als Kunstwerke aufnimmt. Ein recht typisches Beispiel dieser Kunstnachahmungen liefert die „Princesse Lointaine“ von Rostand, ein ganz aus Anleihen bestehendes Stück, in dem gewiß nicht ein einziges Körnchen Kunst, noch Poesie steckt, was aber nicht hindert, daß es einer Menge von Leuten und wahrscheinlich auch dem Autor selbst sehr poetisch erscheint.

Eine zweite Methode, um Werken, die nicht

der Kunst angehören, einen Schein von Kunst zu verleihen, ist, was ich den Zierrat, die Ausschmückung nennen will. Der Zweck dieser Methode besteht darin, den Sinnen des Lesers, des Zuschauers oder des Zuhörers die angenehmsten Empfindungen zu liefern, um sie zu berauschen und sie das für Kunst nehmen zu lassen, was keine ist. In der Litteratur besteht diese Methode, wenn es sich um Poesie handelt, darin, die taktmäßigsten Rythmen, die klangvollsten Reime und die elegantesten Ausdrücke zu gebrauchen; wenn es sich um Prosa handelt, besteht sie darin, den Glanz und die Feinheit der Beschreibung zu erhöhen. Auf dem Theater besteht sie darin, die Sinne der Zuschauer zu erregen, indem man ihnen hübsche mit den reichsten Kostümen bekleidete Schauspielerinnen und die prächtigsten Dekorationen zeigt. In der Malerei besteht sie darin, Modelle zu wählen, die die Sinne erregen und die Wirkung des Kolorits zu übertreiben. In der Musik besteht sie darin, die „Passagen“ und „Fiorituren“ zu vervielfältigen, die Modulationen zu verdoppeln, neue Instrumente ins Orchester einzuführen u. s. w. Dieses Beiwerk hat heutzutage einen solchen Grad von Vollendung erreicht, daß die höheren Klassen unserer Gesellschaft es für Kunstwerk hält; ein um so natürlicherer Irrtum,

als die landläufige Theorie die Schönheit als den Zweck und das Ziel der Kunst betrachtet.

Eine dritte Methode besteht darin, in oft rein physischer Art auf unser Empfindungsvermögen zu wirken. Man sagt dann, daß die Werke „packend“ oder effektvoll sind. Die Wirkungen, die sie in allen Künsten hervorbringen, sind fast einzig allein Kontrastwirkungen; sie gesellen das Schreckliche und das Zarte, das Scheußliche und das Schöne, das Sanfte und das Starke, das Klare und das Dunkle, das Alltägliche und das Außergewöhnliche. In der Litteratur indessen kommen zu den Kontrastwirkungen noch andere Wirkungen hinzu, die in der Beschreibung von Dingen bestehen, die noch nie beschrieben worden sind. Diese Dinge sind gewöhnlich pornographische Einzelheiten, die das sexuelle Verlangen erwecken, oder Einzelheiten der Leiden und des Todes, welche Abscheu erregen; so giebt man uns, wenn man uns einen Mord beschreibt, einen eingehenden medizinischen Bericht der verletzten Gewebe, des Geruches, der Quantität und Farbe des Blutes. In der Malerei und Skulptur besteht eine Kontrastwirkung, die sehr geschätzt zu werden anfängt, darin, ein Detail mit ausnehmender Sorgfalt zu behandeln, während man dem

übrigen Werk den Schein einer nachlässigen Skizze läßt.

Auf dem Theater sieht man nur Wahnsinns-, Mord- und Todesscenen, und niemand stirbt jetzt mehr, ohne daß man uns allen Phasen des Todeskampfes beiwohnen läßt. In der Musik sind die gewöhnlichsten Effekte: ein plötzliches Crescendo, das von den zartesten Tönen zu den heftigsten übergeht; eine Wiederholung derselben in allen Oktaven und von verschiedenen Instrumenten „arpeggierten" Töne; oder eine Folge von Harmonien, Tonreihen oder Rythmen, die von denen, die naturgemäß aus den musikalischen Gedanken entspringen müßten, durchaus verschieden sind und uns gerade dadurch infolge ihrer Eigentümlichkeit packen. Ich will hinzufügen, daß die ganze moderne Musik die rein physische Wirkung mißbraucht, welche darin besteht, immer mehr Lärm zu machen, als es nötig ist.

Und es giebt noch einen andern Effekt dieser Kategorie, der heut allen Künsten gemeinsam ist; er besteht darin, durch eine Kunst auszudrücken, was man naturgemäß durch eine andere ausdrücken könnte. Zum Beispiel überträgt man es der Musik, uns Handlungen oder Landschaften zu beschreiben (das thut die Programmmusik Wagners und seiner Nachfolger).

Oder man will die Musik, das Drama oder die Poesie zwingen, gewisse Gefühle zu „suggerieren“, wie es die Dekadenten tun.

* * *

Endlich besteht die vierte Methode darin, die Neugier zu erregen, um den Geist zu beschäftigen und so den Mangel an wahrer Kunst nicht fühlbar werden zu lassen. Früher reizte man gern die Neugier, indem man die Intriguen recht verwickelt gestaltete. Heut ist dieses Verfahren außer Mode gekommen und wird durch das der Authentizität, der „Echtheit“ ersetzt, das heißt, durch die detaillierte Malerei einer historischen Periode oder eines Zweiges des modernen Lebens. So beschreiben die Romanschriftsteller, um den Geist des Lesers zu beschäftigen, ausführlich das Leben der Römer oder Ägypter, das Leben der Arbeiter einer Mine oder das der Kommis eines großen Warenmagazins. Die Neugier kann auch von der Wahl der Ausdrücke erregt werden; und das ist ein Kunstkniff, der immer mehr zu Ehren kommt. Verse und Prosa, Theaterstücke, Bilder, Symphonieen, das alles wird derartig verfaßt, daß man den Sinn, wie bei den Charaden, erraten muß; man ist neugierig, man sucht zu erraten, man wird zerstreut und hat die

Illusion, eine künstlerische Empfindung gehabt zu haben.

* *
*

Man hört sehr oft sagen, ein Kunstwerk sei vorzüglich, weil es entweder schön oder poetisch oder packend oder interessant ist; während in Wirklichkeit diese vier Attribute nicht nur nicht als Maßstab für die Vortrefflichkeit eines Werkes dienen können, sondern überhaupt mit der wahren Kunst gar nichts gemein haben.

Poetisch bedeutet ganz einfach: von anderswo entlehnt. Alle diese Entlehnungen rufen in dem Zuschauer, dem Zuhörer, unklare Erinnerungen an von früheren Kunstwerken gelieferte Eindrücke wach; doch nie können sie uns die Gefühle des Künstlers selbst wachrufen. Ein auf Entlehnungen begründetes Werk, z. B. der „Faust“ von Goethe, kann gut, intelligent, ja selbst schön zur Ausführung gelangen; doch es kann keinen wahren Eindruck hervorbringen, weil ihm der Hauptcharakter eines Kunstwerkes fehlt, die Einheitlichkeit, das Ensemble, jene tiefe Verbindung von Form und Inhalt, die die von dem Künstler empfundenen Gefühle ausdrückt. Der Künstler, der diese Methode gebraucht, kann uns nur Gefühle

übermitteln, die ihm selbst übermittelt worden sind; sein Werk ist nur ein Reflex der Kunst, ein Schein der Kunst, aber nicht wahre Kunst. Zu behaupten, ein solches Werk ist gut, weil es poetisch ist, also weil es einem Kunstwerk ähnlich sieht, ist genau so, als wenn man von einer Bleimünze behaupten wolle, sie wäre echt, weil sie einer Silbermünze ähnlich sieht.

Das Beiwerk, das unsere Ästhetiker unter dem Namen Schönheit so sehr rühmen, kann ebensowenig für den Wert eines Kunstwerks als Maßstab gelten. Der hauptsächliche Charakter der Kunst besteht in der That darin, andern Menschen die vom Künstler empfundenen Gefühle zu übermitteln; und die künstlerische Bewegung stimmt nicht allein nicht immer mit der Schönheit zusammen, sondern läuft ihr sogar oft zuwider. Der Anblick der häßlichsten Leiden kann uns mächtig durch ein Gefühl des Mitleids, der Sympathie, der Bewunderung für die Seelengröße der leidenden Person erschüttern; und andererseits kann uns der Anblick einer selbst sehr schönen Wachsfigur gar nicht rühren. Ein Kunstwerk nach seinem Schönheitsgrade schätzen, ist genau so, als wolle man die Fruchtbarkeit eines Grundstücks nach seiner schönen Lage beurteilen.

Die dritte Methode der Nachahmung der

Kunst, welche darin besteht, die packenden Effekte zu erhöhen, hat mit der wahren Kunst ebenso wenig zu tun; denn der Effekt, gleichviel ob er ein Effekt der Neuheit oder des Kontrastes oder des Abscheus ist, der Effekt ist nie der Ausdruck eines Gefühls, sondern einfach eine Wirkung auf die Nerven. Wenn ein Maler mit vollendeter Genauigkeit eine Wunde darstellt, so erschüttert mich der Anblick dieser Wunde, doch das ist keine Kunst. Eine sehr lange auf einer Orgel ausgehaltene Note bringt auf uns einen ergreifenden Eindruck hervor und kann uns sogar zum Weinen bringen; doch es ist keine Musik, weil darin kein Gefühl zum Ausdruck gelangt. Und doch werden solche physiologischen Effekte tagtäglich von den Leuten unserer Gesellschaft für Kunst genommen, und das nicht allein in der Musik, sondern auch in der Malerei, in der Poesie, auf dem Theater. Es giebt thatsächlich keinen bittereren Scherz, als wenn man behauptet, die moderne Kunst „verfeinere sich“.

Im Gegenteil, nie hat die Kunst so sehr den groben Effekt verfolgt, nie ist sie plumper gewesen. Ganz Europa bewundert und bejauchzt ein neues Stück, wie z. B. das „Hannele“ von Hauptmann, in dem der Autor sich vorgenommen hat, uns über das Schicksal eines ver-

folgten jungen Mädchens zu rühren. Um dieses Gefühl vermittelst der Kunst in uns wachzurufen, konnte er entweder eine seiner Figuren betrauen, sein Mitleid für das junge Mädchen in einer uns rührenden Art auszudrücken oder die Gefühle des jungen Mädchens wahrhaft beschreiben. Doch, da er dieses Mittel nicht anwenden konnte oder wollte, so hat er ein anderes für den Bühnenregisseur schwierigeres, für ihn als Autor aber unendlich leichteres gewählt. Er hat uns das auf der Bühne sterbende junge Mädchen gezeigt; und um den physiologischen Effekt dieses Todeskampfes auf unsere Nerven noch zu erhöhen, hat er jedes Licht im Saale auslöschen lassen und das Auditorium im Schatten gelassen. Unter den Tönen einer düsteren Musik zeigt er uns das von ihrem Trunkenbold von Vater verfolgte und geschlagene junge Mädchen. Das junge Mädchen sinkt zu Boden, seufzt, stöhnt und stirbt. Engel erscheinen, die sie forttragen. Die Zuhörer, die nicht umhin können, während der ganzen Zeit eine gewisse Aufregung zu empfinden, gehen in der Überzeugung von dannen, ein wirklich künstlerisches Gefühl empfunden zu haben. Nun aber liegt in einer Erregung dieser Art nichts Künstlerisches, sondern nur die Mischung eines unklaren Mitleids für einen andern und des Vergnügens

zu denken, daß man nicht selbst solche Leiden zu erdulden hat. Die Wirkung, die die Werke dieser Art auf uns hervorbringen, ist derselben Art, wie sie der Anblick einer Hinrichtung auf uns hervorbringt, oder wie sie die Qualen des Cirkus auf die Römer hervorbrachten.

Wie der „Effekt“ den künstlerischen Gefühlen unterschoben wird, erkennt man heute in ganz eigentümlicher Weise in der Musik, da diese Kunst von Natur aus eine unmittelbare physiologische Wirkung auf die Nerven ausübt. Anstatt vermittelst einer mit angepaßten Harmonieen bekleideten Melodie die Gefühle auszudrücken, die er empfunden hat, häuft und verwickelt der Komponist der neuen Schule die klangvollen Töne; bald verstärkt er sie, bald mildert er sie von neuem und bringt dadurch auf das Auditorium eine besondere Wirkung nervöser Erregung hervor, und das Publikum nimmt diese physiologische Wirkung für eine künstlerische.

Die vierte Methode, die der Neugier, wird ebenfalls gewöhnlich mit der Kunst verwechselt. Wie oft hören wir nicht allein von einer Dichtung, einem Roman oder einem Bilde, sondern sogar von einem musikalischen Werke, daß es „interessant“ ist? Und was bedeutet das?

Die Behauptung, ein Werk sei interessant, heißt: entweder es lehrt uns etwas neues oder wir erraten den Sinn nur nach und nach und es macht uns Spaß, ihn zu erraten. Nun hat aber das Interesse weder in dem einen noch in dem andern Falle mit dem künstlerischen Eindruck etwas gemeinsam.

Der Zweck der Kunst besteht darin, uns die vom Künstler empfundenen Gefühle empfinden zu lassen; doch die Anstrengung der Intelligenz, deren wir bedürfen, um uns die neue Information zu eigen zu machen, die uns ein Werk verschafft, oder um die Rätsel, die sie enthält, zu erraten, diese Anstrengung hindert uns, sie zu fühlen, indem sie unsern Geist von der ausgedrückten Empfindung ablenkt, auf diese Weise trägt das Faktum, interessant zu sein, nichts zu dem künstlerischen Werte eines Kunstwerkes bei, sondern ist eher für den wahren künstlerischen Eindruck ein Hindernis.

* * *

Mehrere Bedingungen müssen erfüllt werden, damit ein Mensch ein wirkliches Kunstwerk hervorbringen kann. Dieser Mensch muß sich zuerst auf dem Niveau der höchsten religiösen Auffassungen seiner Zeit befinden; er muß

außerdem Gefühle empfinden und den Wunsch und die Fähigkeit haben, sie andern zu übermitteln; und er muß endlich für eine der verschiedenen Kunstformen diese besondere Fähigkeit besitzen, die man das Talent nennt. Nun ist es sehr selten, daß ein Mensch alle diese Bedingungen in sich vereinigt. Doch um unaufhörlich diese Kunstnachahmungen hervorzubringen, die heut für wirkliche Kunst gelten, und deren Produktion so gut bezahlt wird, muß man einfach Talent haben, etwas Landläufiges und durchaus Wertloses. Ich verstehe unter „Talent" die Geschicklichkeit; in der Litteratur die Geschicklichkeit, seine Gefühle und Empfindungen mit leichter Mühe auszudrücken, die typischen Einzelheiten darzustellen; in der Malerei, die Linien, Formen und Farben auseinanderzuhalten; in der Musik die einzelnen Töne von einander zu unterscheiden, die Intervallen zu begreifen und sich an die Folge der Töne zu erinnern. Und es ist genug, daß ein Mensch heut ein solches Talent besitzt, und daß er irgend eine Spezialität zu wählen versteht, damit er vermittelst der erwähnten Nachahmungsmethoden, bis ins endlose Werke fertigstellen kann, die bestimmt sind, das Amüsementsbedürfnis unserer höheren Klassen zu befriedigen. In allen Kunstzweigen existieren feste Regeln und „Recepte", welche

gestatten, Werke dieser Art hervorzubringen, ohne irgend ein Gefühl zu empfinden. Und so kann der Mann von Talent, der sich die Regeln seines Handwerks zu eigen gemacht hat, in in jedem Augenblick kaltblütig Werke hervorbringen, die für Kunst gelten.

Und heutzutage wird eine so ungeheure Menge dieser Werke hervorgebracht, daß man Männer findet, die hunderte und tausende sogenannter künstlicher Werke kennen, und die nie ein Werk wirklicher Kunst gesehen haben, ja, die nicht einmal wissen, woran man diese wirkliche Kunst erkennt.



VII.

Die berufsmäßige Kunst.

Die ungeheure und wachsende Ausbreitung der Kunstnachahmungen in unserer Gesellschaft verdankt man der Zusammenwirkung dreier Bedingungen, nämlich: 1) dem materiellen Nutzen, den diese Nachahmungen den Künstlern einbringen, 2) der Kritik, 3) dem künstlerischen Unterricht.

* * *

Als die Kunst noch universell war und nur die religiöse Kunst geschätzt und belohnt wurde, gab es keine Nachahmungen, oder wenn es welche gab, so verschwanden sie bald, da sie der Kritik der ganzen Nation ausgesetzt waren. Doch sobald die Unterscheidung der Volkskunst und der Elitekunst eintrat, sobald die höheren Klassen anfingen, jede Kunstform zu bejubeln, sofern sie ihnen nur Vergnügen verschaffte, sobald ferner diese Klassen ihre so-

genannte Kunst noch besser bezahlten, als jede andere soziale Thätigkeit, sobald eine große Anzahl von Menschen diesem Thätigkeitszweige sich zuwandten, nahm die Kunst einen neuen Charakter an und ward ein Beruf.

Und sobald dies eintrat, wurde die hauptsächliche und kostbarste aller Kunsteigenschaften, die Aufrichtigkeit, bedeutend geschwächt, und im vornherein zu schnellem Verschwinden verurteilt. Der wahren Kunst wurde die Nachahmung der Kunst unterschoben.

Der Künstler von Beruf ist in der That gezwungen, von seiner Kunst zu leben, wodurch er genötigt ist, stets für seine Werke zahlreiche Sujets zu erfinden. Man sehe zum Beispiel, welcher Unterschied einerseits zwischen den Werken besteht, die von Männern wie den alten jüdischen Propheten, den Verfassern der Psalmen, Franz von Assisi, Fra Angelico, den Verfassern der Ilias und Odyssee, der Legenden und Volksgesänge hervorgebracht wurden, kurz, allen jenen Männern, die für ihre Werke nicht nur nicht bezahlt wurden, sondern sich nicht einmal darum kümmerten, ihnen ihre Namen beizufügen; und andererseits den von Hofpoeten, Malern oder Musikern hervorgebrachten Werken, die mit Ehren oder Gold überhäuft worden sind! Doch noch größer ist der Unterschied

zwischen dem Wert der wahren Künstler und dem der berufsmäßigen, die jetzt die Welt erfüllen, alle von ihrem Handel leben, das heißt von dem Gelde, das sie von den Zeitungsverlegern, Redakteuren, Impresarien und andern Mittelspersonen erhalten, deren Thätigkeit darin besteht, die Künstler mit den Kunstkonsumenten in Beziehung zu bringen.

* *
*

Der Professionalismus ist die erste Ursache der Verbreitung der Kunstnachahmungen.

Die zweite Ursache ist die noch frische Entstehung und Entwicklung der Kritik, d. h. der Wertschätzung der Kunst — nicht mehr durch jedermann, auch nicht durch einfache und aufrichtige Leute, sondern durch Gelehrte, Wesen mit verdorbener Intelligenz, die gleichzeitig von höchstem Selbstbewußtsein erfüllt sind.

Einer meiner Freunde sagte mir, als wir von der Beziehung der Kritiker zu den Künstlern sprachen, halb scherzend: „die Kritiker sind die Dummen, die über die Klugen diskutieren." Das war eine ungenaue, ungerechte und äußerst harte Erklärung; doch sie enthielt ein Körnchen Wahrheit; und auf jeden Fall ist sie unvergleichlich richtiger als diejenige, welche Kritiker

als Leute betrachtet, die das Recht und die Mittel haben, die Kunstwerke zu erklären.

Erklären! Was erklären sie denn? Der Künstler hat, wenn er ein wahrer Künstler ist, durch sein Werk die von ihm empfundenen Gefühle übermittelt. Und was bleibt ihm unter solchen Umständen zu erklären?

Wenn ein Kunstwerk gut ist, überträgt sich das vom Künstler ausgedrückte Gefühl von selbst auf die andern Menschen. Wenn es sich auf sie überträgt, so empfinden sie es, und alle Erklärungen sind überflüssig. Wenn es sich nicht auf sie überträgt, so kann eine Erklärung nichts dazu beitragen. Das Werk eines Künstlers kann nicht erklärt werden. Wenn der Künstler das, was er uns zu übermitteln wünschte, in Worten hätte ausdrücken können, so hätte er sich in Worten ausgedrückt. Wenn er sich auf dem Wege der Kunst ausgedrückt hat, so that er das eben, weil seine Empfindungen uns nicht auf einem andern Wege übermittelt werden konnten. Wenn ein Mensch versucht, Kunstwerke in Worten auszudrücken, so beweist das nur, daß er selbst außer Stande ist, die künstlerische Bewegung zu empfinden. Und das ist in der That der Fall. So seltsam es erscheinen mag, die Kritiker sind stets für die Kunst weniger zugänglich gewesen, als die übrigen Menschen

Es sind meistens geschulte, unterrichtete und gebildete Schriftsteller, bei denen die Fähigkeit, von der Kunst gerührt zu werden, jedoch vollständig verkrüppelt oder verloren gegangen ist. Und daher kommt es, daß ihre Schriften stets dazu beigetragen haben und noch heute dazu beitragen, den Geschmack des Publikums zu verderben, das sie liest und sich auf sie verläßt.

Die Kritik existierte nicht und konnte nicht in Gesellschaften existieren, in denen sich die Kunst an alle wandte, und in denen sie infolgedessen eine religiöse Auffassung des einem ganzen Volke gemeinsamen Lebens ausdrückte. Sie hat sich gegründet und konnte sich nur auf die Kunst der höheren Klassen gründen, die das religiöse Bewußtsein ihrer Zeit nicht zur Basis hatte.

Die Universalkunst hat ein bestimmtes und unzweifelhaftes inneres Kriterium: das Volksbewußtsein. Der Kunst der höheren Klassen fehlt dieses Kriterium, und darum müssen sich die, die diese Kunst schätzen wollen, an irgend ein äußeres Kriterium anklammern. Dieses Kriterium finden sie in der Autorität von Menschen, die man für gebildeter und unterrichteter als die andern hält. Aber auch die Kritiker klammern sich, weil es ihnen an einer soliden Basis für ihre Urteile fehlt, hartnäckig an ihre

Traditionen. Die klassischen Tragödien wurden früher als gut betrachtet; die Kritik betrachtet sie weiter als gut. Dante wurde für einen großen Dichter, Raphael für einen großen Maler, Bach für einen großen Musiker gehalten; und unsere Kritiker, denen das Mittel fehlt, die schlechte Kunst von der guten zu unterscheiden, betrachten diese Künstler nicht nur nach wie vor als gut, sondern halten außerdem alle ihre Werke für bewundernswert und nachahmungswürdig. Nichts aber hat so sehr zur Verrohung der Kunst beigetragen und trägt weiter dazu bei, als die von der Kritik eingesetzten Autoritäten. Ein Mensch bringt ein Kunstwerk hervor, in welchem er auf seine Manier ein empfundenes Gefühl zum Ausdruck bringt. Sein Gefühl überträgt sich auf andere Menschen, und sein Werk erregt Aufmerksamkeit. Doch nun bemächtigt sich die Kritik desselben und erklärt, daß es, ohne schlecht zu sein, doch nicht das Werk eines Dante, eines Shakespeare, eines Goethe, eines Raphael, oder Beethoven ist. Der junge Künstler macht sich wieder an die Arbeit, um die Meister zu kopieren, die man ihm nachzuahmen rühmt; und er bringt nicht allein schwache, sondern auch falsche Werke, Kunstnachahmungen hervor.

So hat unser Puschkin kleine Dichtungen

geschrieben, z. B. sein „Onegin", sein „Zigeuner", Werke von sehr ungleichem Werte, die aber doch alle Werke wahrer Kunst sind. Doch nun schreibt derselbe Puschkin unter dem Einfluß einer lügnerischen Kritik, die Shakespeare vergöttert, seinen Boris Godunoff, ein kaltes, zurechtgestutztes Werk; und nun heben die Kritiker dieses Werk in den Himmel und schlagen es als Modell vor und thatsächlich kopiert es jedermann: Ostrowsky in seiner „Minnie", Alexis Tolstoi in seinem „Zar Boris" u. s. w. Diese Nachahmungen von Nachahmungen überschwemmen alle Litteraturen mit mittelmäßigen und absolut unnützen Werken. Und das ist das größte Übel, das die Kritiker anrichten: da es ihnen selbst an der Fähigkeit fehlt, von der Kunst gerührt zu werden (und es fehlt ihnen notgedrungen daran, denn sonst würden sie nicht das Unmögliche versuchen, indem sie die Kunstwerke auslegen wollen), so können sie nur zurechtgemachten und kaltblütig hervorgebrachten Werken Bedeutung beilegen oder Lob spenden. Darum vergöttern sie mit so großer Zuversichtlichkeit in der Litteratur die griechischen Tragiker, Dante, Tasso, Milton, Goethe und unter den neueren Autoren Zola und Ibsen; in der Musik den Beethoven der letzten Epoche und Wagner. Um das begeisterte

Lob zu rechtfertigen, das sie diesen großen Männern spenden, bauen sie unermüdlich große Theorieen auf; und wir sehen dann Leute von Talent sich mit der Schöpfung von Werken beschäftigen, die mit diesen Theorieen übereinstimmen; und oft tun sogar wirkliche Künstler ihrem Genie Gewalt an und unterwerfen sich ihnen.

Jedes Werk der falschen Kunst, das von den Kritikern in den Himmel gehoben wird, bildet gleichsam eine Thür, durch die die Mittelmäßigkeiten eindringen.

Wenn die Ibsen, die Maeterlinck, die Verlaine, die Mollarmé, die Punis de Chavannes, die Klinger, die Böcklin, die Stuck, die Liszt, die Berlioz, die Wagner, die Richard Strauß, die Brahms u. s. w. in unserer Zeit möglich geworden sind, sowie die ungeheuren Massen der mittelmäßigen Nachahmer dieser Nachahmer, so verdanken wir das namentlich unsern Kritikern, die noch heute blindlings die grob zugehauenen und oft bedeutungslosen Werke der alten Griechen loben: Sophokles, Euripides, Aristophanes, und auch das ganze Schaffen Dantes, Tassos, Miltons, Shakespeares, das ganze Schaffen Michel Angelos, sein absurdes „Letztes Gericht“ einbegriffen, das ganze Schaffen

Bachs, das ganze Schaffen Beethovens, seine letzte Periode eingeschlossen.

Nichts ist von diesem Gesichtspunkte aus typischer, als der Fall Beethoven. Unter seinen zahlreichen Produktionen finden sich, trotz einer stets künstlichen Form Werke von wahrer Kunst. Doch er wird taub, er kann nichts mehr hören, und fängt an, seltsame, krankhafte Werke zu schreiben, deren Sinn oft unklar bleibt. Ich weiß, daß die Musiker sich Töne vorstellen können, und daß es ihnen möglich ist, das zu hören, was sie lesen; doch eingebildete Töne können wirkliche Töne nie ersetzen, und ein Musiker muß seine Werke hören, um ihnen eine vollendete Form zu geben. Beethoven aber konnte nichts hören, und war demzufolge außer Stande, seine Werke vollendet zu schaffen. Die Kritik jedoch, die in ihm einen großen Komponist erkannt hatte, hat sich gerade seiner unvollkommenen und oft anormalen Werke bemächtigt, um darin um jeden Preis außergewöhnliche Schönheiten zu suchen. Um diese Lobsprüche zu rechtfertigen, verdrehte man sogar die Bedeutung der musikalischen Kunst und legte der Musik die Eigenschaft bei, das beschreiben zu können, was sie nicht zu beschreiben vermag. Nun erscheinen sofort Nachahmer, eine unzählige Truppe von Nachahmern, die

diese krankhaften und unvollkommenen Werke zu kopieren begannen, die Beethoven nicht genügend auszugestalten verstand, um ihnen einen vollen künstlerischen Wert zu verleihen.

Und unter ihnen ist auch Wagner erschienen! Er hat zuerst in seinen kritischen Artikeln die letzten Werke Beethovens mit der mystischen Theorie Schopenhauers verknüpft, der aus der Musik sogar den Ausdruck der Quintessenz des Willens machte. Dann fing er an, eine noch seltsamere Musik zu komponieren, indem er sich an diese Theorie, wie an ein Verbindungssystem aller Künste hielt. Und von Wagner ist eine neue Truppe von Nachahmern ausgegangen, die sich von der wirklichen Kunst noch weiter entfernte.

* *
*

Das sind die Resultate der Kritik. Und nicht minder einschneidend und verhängnisvoll ist die dritte Ursache, die dazu beiträgt, die Kunst unserer Zeit zu verderben: ich meine damit den künstlerischen Unterricht.

An dem Tage, da die Kunst aufhörte, sich an ein ganzes Volk zu wenden, um sich nur noch an eine Klasse von Reichen zu wenden, ist sie ein Beruf geworden; an dem Tage, da

sie ein Beruf geworden, hat man eine Methode erfunden, sie andern beizubringen; die diesen Kunstberuf wählten, haben angefangen, diese Methoden zu lernen; und so haben sich die Kunstschulen gebildet: Klassen der Rhetorik oder Litteratur in den öffentlichen Schulen, Malerakademien, Musikkonservatorien und Hochschulen der Schauspielkunst. Diese Schulen haben den Kunstunterricht zum Gegenstand. Doch die Kunst ist die Übertragung eines von einem Künstler empfundenen persönlichen Gefühls auf andere Menschen. Wie kann das aber auf Schulen gelehrt werden?

Es gibt keine Schule, welche bei einem Menschen das Gefühl hervorrufen, noch weniger ihn lehren kann, wie er seine Gefühle auf die ihm angeborene besondere Art ausdrücken soll. Und doch liegt in diesen beiden Dingen die Quintessenz der Kunst!

Alles, was die Schulen lehren können, sind das Mittel, die von andern Künstlern empfundenen Gefühle so zum Ausdruck zu bringen, wie die andern Künstler sie ausgedrückt haben. Das gerade lehren die Kunstschulen; und ihr Unterricht trägt, anstatt die wahre Kunst zu verbreiten, im Gegenteil dazu bei, die Nachahmungen der Kunst zu verbreiten und bewirkt so noch mehr als alles übrige, das

künstlerische Verständnis bei den Menschen zu zerstören.

In der Litteratur lehrt man die jungen Männer, wie man, ohne etwas zu sagen zu haben, eine mehr oder weniger lange Folge von Seiten über einen Gegenstand schreiben kann, an den man nie gedacht hat, und zwar, wie man sie so schreiben kann, daß sie den Schriften von Autoren von anerkannter Berühmtheit gleichen.

In der Malerei lehrt man sie besonders, nach Kopien und Modellen zu zeichnen und zu malen, wie die früheren Meister gezeichnet und gemalt haben; man lehrt sie, das Nackte darzustellen, d. h. was man am wenigsten in der Wirklichkeit sieht, und was der mit der Wirklichkeit beschäftigte Mensch am wenigsten Gelegenheit hat zu zeichnen. Was die Komposition anbetrifft, so lehrt man sie den jungen Männern, indem man ihnen Sujets vorschlägt, die den, schon von berühmten Meistern behandelten, sehr ähnlich sehen.

Ferner lehrt man die Schüler in den dramatischen Hochschulen Monologe rezitieren, und zwar genau so, wie sie die berühmten Schauspieler rezitierten.

Ebenso ist es in der Musik. Die ganze Musiktheorie ist nur eine einfache Wiederholung

von Methoden, deren sich die berühmten Musiker bedient haben. Was die musikalische Ausführung anbetrifft, so wird sie immer mechanischer und automatenhafter.

Der russische Maler Bruloff machte eines Tages, als er eine Studie eines seiner Schüler verbesserte, an derselben ein bis zwei Retouchen, und sogleich nahm die unbedeutende Studie einen lebenswahren Ausdruck an. — „Wie! Sie haben kaum den Finger angerührt, und sie ist ganz verändert!" sagte der Schüler zu ihm. — „Die Kunst fängt eben da an, wo dieses Fingeranrühren beginnt!" versetzte Bruloff.

Keine Kunst setzt die Richtigkeit dieses Gedankens mehr ins Licht, als die musikalische Ausführung. Damit diese Ausführug künstlerisch ist, d. h. damit sie uns die Gefühle des Autors übermittele, sind drei Hauptbedingungen erforderlich, von den andern ganz zu geschweigen. Die musikalische Ausführung ist nur künstlerisch, wenn die Note richtig ist, wenn sie genau die beabsichtigte Zeit dauert und wenn sie genau mit der Intensität des beabsichtigten Tones wiedergegeben wird. Die kleinste Veränderung der Note, die kleinste Störung des Rythmus, die kleinste Verstärkung oder Verminderung des Tones zerstören die Vollendung des Werkes und

infolgedessen seine Fähigkeit, uns zu rühren. Die Übertragung der musikalischen Bewegung, die uns so einfach und so leicht erreichbar erscheint, ist also in Wirklichkeit nur zu erreichen, wenn der Ausführende die unendlich kleine zur Vollendung notwendige Nuance findet. Und ebenso ist es in allen Künsten. Ein Mensch kann diese Nuancen nur entdecken, wenn er das Werk empfindet, wenn er sich mit ihm direkt in Kontakt stellt. Keine Maschine vermöchte das zu thun, was ein guter Tänzer zu thun vermag, der seine Bewegungen dem Rythmus der Musik anpaßt, keine Orgel, was ein gut singender Schäfer vermag, kein Photograph, was ein Maler schafft; kein Rhetor wird das Wort oder die Zusammenstellung von Worten finden, die der Mensch, der das, was er fühlt, ausdrückt, mit Leichtigkeit findet. So können die Schulen wohl das lehren, was man braucht, um etwas der Kunst analoges hervorzubringen, nie aber, was erforderlich ist, um die Kunst selbst zu schaffen.

Der Unterricht der Schulen hört auf, wo der „Fingerzeig“ beginnt, d. h. wo die Kunst beginnt.

Die Menschen aber an etwas der Kunst analoges gewöhnen, heißt sie von dem Verständnis der wahren Kunst entwöhnen. So

erklärt es sich, daß gerade die die schlechtesten Künstler sind, die die Schulen durchgemacht und hier Erfolge erzielt haben. Die Kunstschulen erzeugen genau ebenso eine Fälschung der Kunst, wie die Seminarien, Theologieschulen u. s. w. eine Fälschung der Religion erzeugen. Ebenso wie es in einer Schule unmöglich ist, einen Menschen zum religiösen Erzieher zu machen, ebenso ist es unmöglich, ihn zu lehren, ein Künstler zu werden.

Die Kunstschulen haben einen doppelt verhängnisvollen Einfluß. Sie zerstören zunächst die Fähigkeit, wahre Kunst hervorzubringen bei denen, die das Unglück haben, sie zu besuchen, und hier sieben, acht oder zehn Jahre ihres Lebens verlieren. Und in zweiter Linie erzeugen sie eine ungeheure Menge jener Kunstnachahmungen, die den Geschmack der Massen vernichten und im Begriff stehen, die ganze Welt zu überschwemmen.

Ich behaupte nicht, daß die talentbegabten jungen Leute die Methoden der verschiedenen Künste nicht kennen dürfen, wie sie die großen Künstler vor ihnen ausgebildet haben. Doch um ihnen das beizubringen, würde es genügen, in allen Elementarschulen Zeichen- und Musikklassen zu schaffen, damit die begabten jungen Leute sich beim Abgange von der Schule in

aller Unabhängigkeit in der Ausübung ihrer Kunst vervollkommnen könnten.

Und nicht weniger gewiß bleibt es, daß diese drei Dinge: der Professionalismus der Künstler, die Kritik, und der Unterricht in den Künsten das Resultat gehabt hat, die meisten Menschen unfähig zu machen, auch nur zu begreifen, was Kunst ist, und sie auf diese Weise vorbereitet haben, die gröbsten Nachahmungen für Kunst anzusehen.



VIII.

Die Schwierigkeit, die wahre Kunst von ihrer Nachahmung zu unterscheiden.

Ich weiß, daß die meisten Menschen, selbst die intelligentesten, Mühe haben, die Wahrheit — selbst die einfachste und klarste Wahrheit zu erkennen, wenn diese Wahrheit sie zwingt, Ideen für falsch zu halten, die sie sich vielleicht mit großer Mühe gebildet haben, auf die sie stolz sind, die sie anderen gelehrt, und auf die sie ihr Leben gegründet haben. Daher habe ich nur wenig Hoffnung, daß das, was ich von der Verrohung der Kunst und des Geschmackes in unserer Gesellschaft sage, von meinen Lesern zugegeben oder auch nur ernstlich in Betracht gezogen werde. Und doch kann ich nicht umhin, offen die Schlußfolgerung auszusprechen, zu der mich meine Forschungen nach dem Problem der Kunst geführt haben. Diese Schlußfolgerung ist: daß das, was der größere Teil unserer Ge-

sellschaft als Kunst, als gute Kunst, als das Gesamtbild der Kunst betrachtet, nichts weiter als eine Nachahmung der wahren Kunst ist. Diese Schlußfolgerung wird — das weiß ich — seltsam und paradox erscheinen; doch wenn wir nur zugeben, daß die Kunst eine menschliche Thätigkeit ist, vermittelst welcher gewisse Menschen ihre Gefühle auf andere übertragen (und nicht ein Kultus der Schönheit, noch eine Kundgebung der Idee, noch etwas dergleichen), so werden wir unweigerlich diese Schlußfolgerung als daraus ableitend zugeben müssen. Wenn die Kunst eine Thätigkeit ist, durch die ein Mensch seine Gefühle auf andere überträgt, so müssen wir gestehen, daß von all' dem, was wir in unserer Gesellschaft Kunst nennen, von all' den Romanen, Erzählungen, Dramen, Bildern, Opern, Ballets 2c. kaum der hunderttausendste Teil ein vom Autor empfundenes Gefühl wiedergiebt, der Rest also nichts weiter als Kunstnachahmungen enthält, in denen die Entlehnungen, das Beiwerk, die Effekte und das Interesse an Stelle der Gefühlswirkung treten. Ich habe irgendwo gelesen, daß allein in Paris die Zahl der Maler 20000 übersteigt; es giebt wahrscheinlich in England ebensoviel, in Deutschland ebensoviel; in den übrigen Ländern Europas ebensoviel. Es giebt also ungefähr 100000 Maler in Europa; und

zweifellos würde man dort auch 100000 Musiker und 100000 Schriftsteller finden. Wenn diese 300000 Individuen jährlich jedes drei Werke hervorbringen, so kann man jedes Jahr ungefähr eine Million sogenannter Kunstwerke zählen. Und wieviel Kunstkenner giebt es nun, auf die diese Million von Werken Eindruck machen? Ohne von den arbeitenden Klassen, die von diesen Schöpfungen keine, Idee haben zu sprechen — auch die Leute der höheren Klassen kennen von diesen Werken kaum eins von tausend und können sich kaum an eins von zehntausend erinnern. Alle diese Werke sind demnach nur Scheingebilde der Kunst, bringen für die Menge der Müssiggänger und Reichen nur den Eindruck eines Zeitvertreibs hervor und sind bestimmt, kurz nach ihrem Erscheinen wieder zu verschwinden.

Die Lage eines Mannes unserer Gesellschaft, der unter der Fülle der Werke, die den Anspruch erheben, Kunstwerke zu sein, ein wirkliches Kunstwerk entdecken möchte, diese Lage gleicht der eines Mannes, den man meilenweit eine ganz mit einer Mosaik künstlicher Steine gepflasterte Straße führen würde und der den einzigen wirklichen Diamanten, Rubin oder Topas erkennen will, der sich unter diese Millon von Nachahmungen verbirgt.

Die Schwierigkeit, die Werke wirklicher Kunst zu unterscheiden wird heutzutage noch dadurch vermehrt, daß die äußere Qualität der Arbeit in den falschen Kunstwerken nicht allein nicht schlechter, sondern oft sogar besser als bei den wirklichen ist: denn die Nachahmung bringt oft mehr Wirkung hervor, als die wahre Kunst, und ihre Sujets sind sogar interessanter. Wie soll man also die wahre Kunst von der falschen Kunst unterscheiden? Wie aus einer Million von Werken, die nur zum Zwecke der Nachahmung geschaffen sind, ein Werk herauskennen, dessen äußere Gestalt sich von diesen nicht unterscheidet?

* * *

Für einen Menschen, dessen Geschmack nicht verkehrt ist, wäre das ebenso leicht, als es für ein Tier, dessen Witterung nicht verdorben ist, leicht ist, die Spur zu verfolgen, der es unter hundert andern in einem Walde folgt. Das Tier findet ganz sicher diese Spur wieder auf. Und dasselbe thäte der Mensch, wenn seine natürlichen Eigenschaften nicht verkehrt worden wären. Er würde ganz sicher unter den tausenden von Gegenständen das einzige Werk wahrer Kunst herausfinden, das heißt das, welches ihm besondere und neue Gefühle

übermittelt. Doch das ist nicht bei denen der Fall, deren Geschmack durch ihre Erziehung und ihre Lebensweise verdorben worden ist. Bei diesen ist die natürliche Fähigkeit, von der Kunst erschüttert zu werden, verkümmert, und in ihrer Wertschätzung von Kunstwerken müssen sie sich von der Diskussion und dem Studium leiten lassen, die sie alle beide noch vollends auf falsche Fährte locken. So sind die meisten Menschen in unserer Gesellschaft völlig unfähig, ein Kunstwerk von seiner gröbsten Nachahmung zu unterscheiden. Diese Menschen verurteilen sich dazu, stundenlang in den Theatern sitzen zu bleiben, um die Stücke von Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann oder Wagner anzuhören; sie glauben, es sich schuldig zu sein, die Romane Zolas, Huysmans, Bourgets oder Kiplings von einem Ende bis zum andern zu lesen, Bilder zu betrachten, die entweder unbegreifliche Dinge oder Dinge darstellen, die sie im wirklichen Leben viel besser sehen können; namentlich betrachten sie es als eine Notwendigkeit, von all' dem entzückt zu sein, sie bilden sich ein, das sei Kunst, während ihnen wirkliche Kunstwerke in demselben Moment eine vollkommene Verachtung einflößen würden, einfach darum, weil diese Werke in ihrem Kreise nicht auf der Liste der Kunstwerke stehen.

Und so behaupte ich — so seltsam das auch scheinen mag — daß unter den Leuten unserer Gesellschaft, von denen einige Verse, Romane, Opern und Symphonien schreiben, Bilder malen, Statuen aushauen, die Werke der andern verurteilen, in den Himmel heben und darüber diskutieren — daß unter allen diesen Leuten auf 100 kaum einer kommt, der das von einem Kunstwerk hervorgebrachte Gefühl kennt, und dieses Gefühl von den verschiedenen Formen des Amüsements und der nervösen Erregung unterscheidet, die in unsern Tagen als Kunstformen gelten.



IX.

Das Kriterium der wahren Kunst.

Dennoch giebt es ein sicheres unfehlbares Zeichen, die wahre Kunst von ihren Nachahmungen zu unterscheiden; das ist das, was ich die „künstlerische Ansteckung“ nennen will. Wenn einem Menschen ohne jegliche Bemühung seinerseits vor dem Werke eines andern Menschen eine Empfindung zu Teil wird, die ihn mit diesem andern Menschen verbindet und wenn noch andern gleichzeitig diese Empfindung zu Teil wird, so ist das Werk, dem er sich gegenüber befindet, ein Kunstwerk. Ein Werk mag noch so schön, poetisch, effektvoll und interessant sein, es ist kein Kunstwerk, wenn es in uns nicht jene ganz eigentümliche Empfindung erweckt, die Freude, uns mit dem Schöpfer und den andern Menschen, in deren Gemeinschaft wir das fragliche Werk lesen, sehen, hören, in künstlerischem Kontakt zu fühlen.

Zweifellos ist das ein ganz innerliches Zeichen; und zweifellos werden sich die Personen, die nie den von einem Kunstwerk hervorgebrachten Eindruck empfunden haben, einbilden

können, das in ihnen von den Nachahmungen der Kunst hervorgerufene Amüsement und die nervöse Erregung wären künstlerische Eindrücke.

Doch diese Personen sind wie die Daltonisten, die „nichts überreden könnte, daß die grüne Farbe nicht die rote Farbe ist. Und abgesehen von diesen behält das genannte Zeichen für jeden Menschen, dessen Geschmack nicht verkehrt oder verkrüppelt ist, seinen vollen Wert, denn es gestattet, den künstlerischen Eindruck klar und deutlich von allen andern zu unterscheiden. Die hauptsächliche Eigentümlichkeit dieses Eindrucks besteht darin, daß der Mensch, der ihn empfängt, sozusagen in dem Künstler aufgeht. Es ist ihm, als kämen ihm die Gefühle, die ihm übermittelt werden, nicht von einer andern Person, sondern von ihm selber, und alles, was der Künstler ausdrückt, hat er schon längst die Absicht gehabt, ausdrücken zu wollen. Das wahre Kunstwerk hat die Wirkung, den Unterschied zwischen dem Manne, an den es sich wendet, und zwischen dem Künstler, wie auch zwischen diesem Manne und allen andern, an die sich das nämliche Kunstwerk wendet, zu unterdrücken. Und in dieser Unterdrückung jeder Trennung zwischen den Menschen, in dieser Vereinigung des Publikums mit dem Künstler besteht die Haupttugend der Kunst.

Empfinden wir dieses Gefühl einem Werke gegenüber, so ist das Werk ein Kunstwerk. Empfinden wir es nicht, fühlen wir uns nicht mit dem Schöpfer und den andern Menschen eins, an die es sich wendet, so ist das Werk kein Kunstwerk. Und nicht allein ist die Macht der Ansteckung das unfehlbare Zeichen der Kunst, sondern der Grad dieser Ansteckung ist das einzige Maß der Vortrefflichkeit der Kunst.

Je stärker die Ansteckung ist, desto wahrer ist die Kunst, unabhängig von ihrem Inhalt, d. h. von dem Werte der Gefühle, die sie uns übermittelt.

Der Grad der Ansteckung der Kunst hängt von drei Bedingungen ab: 1) von der mehr oder weniger großen Eigenart, der Originalität, der Neuheit der ausgedrückten Gefühle; 2) von der mehr oder weniger großen Klarheit im Ausdruck dieser Gefühle; 3) endlich von der Aufrichtigkeit des Künstlers, d. h. von der mehr oder weniger großen Intensität, mit der er selbst die Gefühle empfindet, die er ausdrückt.

Je eigenartiger und neuer die Gefühle sind, desto stärker wirken sie auf den, dem sie übermittelt werden. Dieser empfängt einen um so lebhafteren Eindruck, je eigenartiger und

neuer der Seelenzustand ist, in den er sich versetzt fühlt.

Die Klarheit, mit der die Gefühle ausgedrückt werden, bestimmt in zweiter Reihe die Ansteckung, weil unsere Befriedigung, mit dem Autor eins zu sein, um so größer ist, je klarer diese Gefühle ausgedrückt sind, die wir schon seit langer Zeit empfinden und die zum Ausdruck zu bringen uns endlich gelungen ist.

Besonders ist es der Grad der Aufrichtigkeit des Künstlers, der den Grad der künstlerischen Übertragung bestimmt. Sobald der Zuschauer, der Zuhörer, der Leser ahnen, daß der Künstler selbst von seinem Werk erschüttert worden ist, daß er für sich selbst schreibt, malt, spielt, macht er sich die Gefühle des Künstlers sofort zu eigen, ahnt der Zuschauer, der Zuhörer, der Leser dagegen nicht, daß der Autor sein Werk nicht für sich schafft und das nicht selbst empfindet, was er ausdrücken will, so entsteht in ihm sofort ein Wunsch zu widerstreben; und weder die Neuheit des Gefühls, noch die Einfachheit des Ausdrucks vermögen ihm die beabsichtigten Empfindungen zu verleihen.

Ich spreche hier von drei Bedingungen der künststlerischen Ansteckung; doch in Wirklichkeit reduzieren sich alle drei auf die letztere, welche fordert, daß der Künstler die Gefühle,

die er ausdrückt, für eigene Rechnung empfindet. Diese Bedingung schließt in der That die erste ein, da der Künstler, wenn er aufrichtig ist, sein Gefühl so ausdrücken wird, wie er es empfunden hat, und da sich jeder Mensch von den andern unterscheidet, so werden die Gefühle des Künstlers für die andern um so neuer sein, je tiefer er sie aus seinem Selbst geschöpft hat. Und ebenso findet der Künstler, je aufrichtiger er ist, eine desto größere Möglichkeit, das Gefühl klar auszudrücken, das ihm am Herzen liegt.

Die Aufrichtigkeit ist auf diese Weise die Hauptbedingung der Kunst. Diese Bedingung ist in der Volkskunst stets vorhanden; sie fehlt fast ganz in der Kunst unserer höheren Klassen, wo der Künstler stets Rücksichten auf den Nutzen, die Konvenienz oder die persönliche Eigenliebe zu wahren hat.

Dadurch also kann man die wahre Kunst von ihrer Nachahmung unterscheiden und außerdem den Grad der Vortrefflichkeit des Kunstwerks, unabhängig von seinem Inhalt abmessen, d. h. man kann bestimmen, ob es gute oder schlechte Gefühle ausdrückt. Doch jetzt drängt sich uns ein anderes Problem auf: an welchen Zeichen wird man im Inhalt der Kunst das Gute von dem Schlechten unterscheiden?



X.

Die gute und die schlechte Kunst

Die Kunst ist, wenn sie sich des Wortes bedient, ein Instrument zur Vereinigung der Menschen, und infolgedessen des Fortschritts; das heißt, der Vorwärtsbewegung der Menschheit dem Glücke zu. Das Wort gestattet den Menschen der neuen Generationen, alles kennen zu lernen, was die früheren Generationen sowie die weisesten der Zeitgenossen durch Erfahrung und Nachdenken sich zu eigen gemacht. Und ebenso wie die Entwicklung der Kenntnisse vor sich geht, wo unaufhörlich wirkliche und nützliche Kenntnisse an Stelle weniger wirklicher und nützlicher treten, ebenso geht die Entwicklung der Gefühle vermittelst der Kunst vor sich. An Stelle der untergeordneten für das Glück des Menschen weniger guten und weniger nützlichen Gefühle treten unaufhörlich bessere, diesem Glücke nützlichere Gefühle. Das ist eben die Bestimmung der Kunst. Und infolgedessen ist die Kunst um so besser, was ihren Inhalt an-

betrifft, je trefflicher sie diese Bestimmung erfüllt; sie ist um so weniger gut, je weniger gut sie sie erfüllt.

Nun, die Wertschätzung der Gefühle, d. h. die Unterscheidung derer, die gut sind, von denen, die weniger gut sind, vom Standpunkte des menschlichen Glückes aus, diese Wertschätzung ist das Werk des religiösen Bewußtseins einer Epoche.

In allen historischen Epochen und in allen Gesellschaften gibt es eine dieser Epoche eigentümliche höhere Auffassung der Lebensbedeutung; sie bestimmt das Ideal des Glücks, nach dem diese Epoche und diese Gesellschaft streben. Diese Auffassung bildet das religiöse Bewußtsein. Und dieses Bewußtsein wird stets durch einige auserlesene Männer zum Ausdruck gebracht, während der ganze Rest ihrer Zeitgenossen dasselbe mehr oder weniger kräftig empfindet. Es kommt uns manchmal vor, als fehle dieses Bewußtsein in gewissen Gesellschaften; doch in Wirklichkeit fehlt es nicht, sondern wir wollen es nur nicht sehen. Und oft wollen wir es namentlich darum nicht sehen, weil es mit unserer Lebensweise nicht im Einklang steht.

Das religiöse Bewußtsein ist in einer Gesellschaft gleichsam der dahinfließende Lauf

eines Stromes. Wenn der Strom fließt, so bringt ihn eine Strömung zum Fließen. Und wenn eine Gesellschaft lebt, so bestimmt ein Religionsbewußtsein die Strömung, der alle Menschen dieser Gesellschaft mehr oder weniger unbewußt folgen.

So hat es in jeder Gesellschaft stets ein religiöses Bewußtsein gegeben und wird stets ein solches geben. Und in Übereinstimmung mit diesem religiösen Bewußtsein sind die von der Kunst zum Ausdruck gelangten Gefühle stets geschätzt worden. Nur auf der Grundlage dieses religiösen Bewußtseins ihrer Zeit haben die Menschen in der unendlichen Mannigfaltigkeit des Kunstgebietes die Gegenstände darstellen können, die im Stande waren, Gefühle hervorzurufen, welche mit dem religiösen Ideal ihrer Zeit im Einklang standen. Und die Kunst, welche solche Gefühle zum Ausdruck brachte, ist stets hochgeschätzt worden, während die, welche Gefühle, die aus dem Religionsbewußtsein früherer Epochen stammten, veraltete, abgenutzte Gefühle ausdrückte, stets verachtet und fallen gelassen wurde. Und was nun diese ganze Kunst betrifft, die die unendliche Mannigfaltigkeit der andern Gefühle jeglicher Art ausdrückte, so wurde sie nur geduldet und ermutigt, wenn die von ihr zum Ausdruck

gebrachten Gefühle dem Religionsbewußtsein nicht zuwiderliefen. So billigte und ermutigte man bei den Griechen die Kunst, welche die Gefühle der Schönheit, der Kraft, der Männlichkeit ausdrückte (Hesiod, Homer, Phidias), während man die Kunst, welche Gefühle der groben Sinnlichkeit, der Traurigkeit und des Verfalls ausdrückte, verschmähte und verwarf. Bei den Juden gestattete und ermutigte man die Kunst, welche Gefühle der Unterwürfigkeit dem Gotte der Juden gegenüber ausdrückte, während man die Kunst, welche Gefühle des Götzendienstes aussprach, verachtete und verwarf; dagegen wurde die ganze übrige Kunst, Erzählungen, Gesänge, Ausschmückung der Häuser, Vasen, Kleider, sofern das alles nicht dem Religionsbewußtsein zuwiderlief, weder verworfen noch ermutigt wurde. So wurde die Kunst stets und überall nach ihrem Inhalt geschätzt; so sollte sie geschätzt werden, denn diese Art, die Kunst zu betrachten, entspringt der Quintessenz der menschlichen Natur, und diese Quintessenz ist ewig unveränderlich.

Ich weiß wohl, daß die Religion einer in unserer Zeit weitverbreiteten Meinung zufolge ein Vorurteil ist, von dem sich die Menschheit endlich freigemacht hat; daraus würde hervorgehen, daß in unserer Zeit kein

allen Menschen gemeinsames Religionsbewußtsein besteht, das auf diese Weise einer Wertschätzung der Kunst zur Grundlage dienen kann. Und ich weiß auch, daß diese Meinung am meisten für die kultivierten Klassen unserer Gesellschaft gilt. Menschen, welche den wirklichen Sinn des Christentums nicht erkennen wollen und alle möglichen philosophischen und ästhetischen Doktrinen erfinden, um ihren Augen die Unvernunft und Niedrigkeit ihres Lebens zu verbergen, solche Menschen können keine andere Meinung haben. Aufrichtig oder nicht, verwechseln sie die Idee eines religiösen Kultus mit dem eines religiösen Bewußtseins, und bilden sich, indem sie den Kultus verwerfen ein, sie verwerfen gleichzeitig das religiöse Bewußtsein. Doch alle diese Angriffe gegen die Religion und alle diese Versuche, eine dem Religionsbewußtsein unserer Zeit entgegengesetzte Philosophie aufzurichten, beweisen klar genug die Existenz dieses Bewußtseins.

Wenn es in der Menschheit einen Fortschritt, d. h. eine Bewegung nach vorwärts giebt, so muß notwendiger Weise ein Etwas den Menschen die Richtung zeigen, der sie auf diesem Marsche zu folgen haben. Nun, das ist stets die Rolle der Religion gewesen. Die ganze Geschichte zeigt uns, daß der Fortschritt

der Menschheit zu jeder Zeit unter der Führung einer Religion erfolgt ist. Und da der Fortschritt nicht Halt macht, so hat auch unsere Zeit eine eigene Religion. Und wenn unsere Zeit wie alle andern ihre Religion hat, so muß eben auf dem Fundament dieser Religion unsere Kunst abgeschätzt werden; und alle die Kunstwerke dürfen gewertet und ermutigt werden, die aus der Religion unserer Zeit entspringen, während alle dieser Religion entgegengesetzten Werke verworfen und der übrige Rest der Kunst mit Gleichgiltigkeit behandelt werden muß.

* *
*

Das Religionsbewußtsein unserer Zeit besteht darin, zu erkennen, daß unser materielles und geistiges, individuelles und kollektives, augenblickliches und permanentes Glück in der Verbrüderung aller Menschen, in unserer Vereinigung zu einem gemeinsamen Leben besteht. Dieses Bewußtsein wird nicht nur unter den verschiedenartigsten Formen von den Menschen unserer Zeit gestärkt und gekräftigt, sondern es dient auch jeder Arbeit der Menschheit als Leitfaden, die einerseits die Unterdrückung aller physischen und moralischen Schranken zum Gegenstande hat, welche sich

der Vereinigung der Menschen entgegenstellen, und andererseits die Errichtung allen Menschen gemeinsamer Prinzipien bezweckt, welche alle in einer und derselben universellen Verbrüderung vereinigen können. Auf dem Fundament dieses Bewußtseins müssen wir also alle Kundgebungen unseres Lebens werten, darunter auch unsere Kunst, indem wir aus den Produkten dieser Kunst diejenigen auswählen, welche Gefühle ausdrücken, die mit diesem religiösen Bewußtsein im Einklang stehen und alle diejenigen verwerfen und verdammen, die diesem Bewußtsein zuwiderlaufen.

Der Hauptfehler, den die höheren Klassen der Gesellschaft zur Zeit der sogenannten Renaissance begangen haben, und den wir seitdem fortsetzen, besteht nicht so sehr darin, daß der Mensch aufgehört hat, die Bedeutung der religiösen Kunst zu schätzen, als daß er an Stelle dieser verschwundenen religiösen Kunst eine gleichgiltige Kunst eingesetzt hat, die nur allein das Vergnügen zum Gegenstande hat und in keiner Weise derartig gewertet und ermutigt zu werden verdiente.

Einer der Kirchenväter hat gesagt, das schlimmste Unglück für die Menschen sei nicht, daß sie Gott nicht kennen, sondern, daß sie an Stelle Gottes das gesetzt, was nicht Gott ist.

Der Fall liegt bei der Kunst ebenso. Das schlimmste Unglück der höheren Klassen unserer Zeit ist nicht, daß es ihnen an einer religiösen Kunst fehlt, sondern daß sie auf den hohen Rang, auf dem nur diese einzige, allein richtige und der Ermutigung würdige Kunst geduldet zu werden verdiente, eine gleichgiltige oder sogar sehr oft verhängnisvolle Kunst erhoben haben, die den Zweck hat, einige Menschen zu belustigen und eben dadurch jenem christlichen Prinzip der allgemeinen Verbrüderung zuwiderläuft, die den Hintergrund des Religionsbewußtseins unserer Zeit bildet.

Allerdings würde die Kunst, welche die religiösen Bestrebungen unserer Zeit befriedigen würde, nichts mit den Künsten der früheren Epochen gemein haben; doch dieser Unterschied hindert nicht, daß das Ideal der religiösen Kunst unserer Zeit klar und entschieden dasteht und sich — wenigstens für den denkenden Menschen — nicht von der Wahrheit entfernt In den früheren Epochen, da das religiöse Bewußtsein nur eine einzige Gruppe von Menschen vereinigte — die jüdischen, athenienfischen oder römischen Bürger — entsprangen die von der Kunst ausgedrückten Gefühle dem Verlangen nach Macht, Größe, Ruhm, und die Kunst konnte sogar Menschen als Helden ansehen, die

die Gewaltthat oder die List zum Wohle ihrer Gruppe zu verwerten wußten (Odysseus, Herkules und im allgemeinen die alten Heroen). Das religiöse Bewußtsein unserer Epoche dagegen läßt keine getrennten Gruppen zu, sondern fordert die Vereinigung aller Menschen ohne Ausnahme und stellt über alle andern Tugenden die brüderliche Liebe der ganzen Menschheit; infolgedessen können die Gefühle, welche die Kunst unserer Zeit ausdrücken soll, nicht nur nicht mit denen der früheren Künste übereinstimmen, sondern müssen notgedrungen diesen zuwiderlaufen.

Wenn sich bis jetzt niemals eine christliche, wahrhaft christliche Kunst hat bilden können, so kommt das gerade daher, daß die christliche Religionsauffassung nicht einer jener kleinen Schritte nach vorwärts gewesen ist, wie sie die Menschheit unaufhörlich thut, sondern eine ungeheure Umwälzung, welche bestimmt war, die Lebensweise der Menschen und ihre Gefühle früher oder später von Grund auf umzugestalten. Die christliche Auffassung hat allen Gefühlen der Menschheit eine verschiedene und neue Richtung gegeben; infolgedessen mußte sie sowohl die Materie, als auch die Bedeutung der Kunst von Grund aus umgestalten. Es ist den Griechen möglich gewesen, aus der Kunst der

Perser Nutzen zu ziehen, den Römern aus der der Griechen, und den Juden aus der der Ägypter, da die Basis ihrer Ideale dieselbe ist. Das Ideal der Perser war thatsächlich die Größe und der Wohlstand der Perser; das der Griechen die Größe und der Wohlstand der Griechen. Eine und dieselbe Kunst konnte sich derart auf neue Bedingungen übertragen und für neue Nationen passen. Doch das christliche Ideal hat dagegen alle andern umgestaltet und umgestürzt, sodaß, wie es im Evangelium heißt, „was vor den Menschen groß war, vor Gott ganz klein geworden ist." Dieses Ideal hat nicht in der Macht bestanden, wie das der Ägypter, nicht im Reichtum, wie das der Phönizier, nicht in der Schönheit, wie das der Griechen, sondern in der Demut, der Entsagung und der Liebe. Der Held war nun nicht mehr der Reiche, sondern Lazarus der Bettler. Maria die Ägypterin ist würdig erachtet worden, bewundert zu werden, nicht zur Zeit ihrer Schönheit, sondern zu der ihrer Buße. Nicht die Ansammlung von Reichtümern hat man als eine Tugend gefeiert, sondern den Verzicht auf die Reichtümer. Der höchste Gegenstand der Kunst war nicht mehr die Verherrlichung des Erfolges, sondern die Darstellung einer Menschenseele, die derart von Liebe durchdrungen war,

daß sie dem Märtyrer gestattete, seine Verfolger zu beklagen und zu lieben.

So erklärt es sich, daß die christliche Welt so viel Mühe hat, sich von der heidnischen Kunst freizumachen, an die sie sich gewöhnt hat. Der Inhalt der christlichen Kunst ist für die Menschen etwas von dem Inhalt der früheren Künste so Grundverschiedenes, etwas so Neues, daß sie fast den Eindruck haben, diese christliche Kunst sei die Verneinung der Kunst, und sich verzweifelt an ihre frühere Kunstauffassung anklammern. Doch andererseits hat diese alte Auffassung, da sie ihre Quelle nicht mehr in unserem religiösen Bewußtsein fand, für uns ihre ganze Bedeutung verloren, sodaß wir, ob wir wollen oder nicht, gezwungen sind, uns davon freizumachen.

Die Quintessenz dieses christlichen Bewußtseins besteht darin, daß jeder Mensch seine Verpflichtung Gott gegenüber und als Folge dieser Verpflichtung die Vereinigung aller Menschen mit Gott und unter einander erkennt, wie es im Evangelium Johannis (III, 21) steht; und daraus geht hervor, daß die einzig wirkliche Materie der christlichen Kunst alle Gefühle sein müssen, welche die Vereinigung der Menschen mit Gott und unter einander zur Ausführung bringen.

Die Worte, die Vereinigung der Menschen mit Gott und unter einander — wenn sie auch einigen voreingenommenen Gemütern dunkel erscheinen mögen — haben doch eine vollkommen klare Bedeutung. Sie bedeuten, daß die christliche Vereinigung im Gegensatz zu der teilweisen und ausschließenden Vereinigung nur einiger Menschen — alle Menschen ohne Ausnahme untereinander vereinigt.

Nun, es ist die hauptsächliche Eigenschaft der Kunst, jeder Kunst, die Menschen untereinander zu vereinigen. Jede Kunst hat die Wirkung, daß die Menschen, die das vom Künstler übermittelte Gefühl empfangen, dadurch vereinigt werden, erstens mit dem Künstler selbst und in zweiter Linie mit all' den andern Menschen, die denselben Eindruck empfangen. Doch die nicht christliche Kunst isoliert die wenigen Menschen, die sie unter einander verbindet und trennt sie von der übrigen Menschheit, so daß diese teilweise Verbindung oft eine Ursache der Entfernung andern Menschen gegenüber ist. Die christliche Kunst dagegen ist diejenige, welche alle Menschen ohne Ausnahme vereinigt. Dieses Ziel kann sie auf zweierlei Weise erreichen: indem sie bei allen Menschen das Bewußtsein ihrer Verwandtschaft mit Gott und mit einander wachruft; oder indem sie bei allen

Menschen ein und dasselbe noch so einfache Gefühl wachruft, das sich auf alle Menschen ohne Ausnahme erstrecken kann. Diese beiden Arten von Gefühlen können in unserer Zeit die Materie der guten Kunst bilden, was den Inhalt anbetrifft.

Es kann also heute zwei Arten christlicher Kunst geben: 1) die Kunst, welche die aus unserer religiösen Auffassung, d. h. aus der Auffassung unserer Verwandtschaft mit Gott und allen Menschen entspringenden Gefühle ausdrückt und 2) die Kunst, welche die allen Menschen der ganzen Welt zugänglichen Gefühle ausdrückt. Die erste dieser beiden Formen ist die der religiösen Kunst in der engeren Bedeutung des Wortes, die zweite die der Universalkunst.

Die religiöse Kunst selbst kann sich in zwei Teile scheiden: eine höhere Kunst und eine untergeordnete Kunst. Die höhere religiöse Kunst ist die, welche direkt und unmittelbar Gefühle ausdrückt, die der Liebe zu Gott und der Liebe zum Nächsten entspringen; die untergeordnete religiöse Kunst ist die, welche Gefühle der Unzufriedenheit, der Enttäuschung, der Verachtung gegen alles ausdrückt, was der Liebe zu Gott und dem Nächsten zuwiderläuft.

Die Universalkunst kann sich in derselben

Weise auch in eine höhere Kunst teilen, die allen Menschen stets und überall zugänglich ist und in eine untergeordnete Kunst, die nur allen Menschen einer bestimmten Nation und einer bestimmten Epoche erreichbar ist.

Die erste der beiden großen Kunstformen, die der höheren oder untergeordneten religiösen Kunst, tritt besonders in der Litteratur und manchmal auch in der Malerei und Skulptur hervor; die zweite, die der Universalkunst, welche allen zugängliche Gefühle ausdrückt, kann in der Litteratur, in der Malerei, in der Skulptur, im Tanz, in der Architektur, ganz besonders aber in der Musik zum Ausdruck gelangen.

Wenn man mich nun bäte, in der modernen Kunst Muster einer jeden dieser Kunstformen zu bezeichnen und zwar zunächst Muster der religiösen sowohl höheren als untergeordneten Kunst, so würde ich besonders unter den zeitgenössischen Autoren Victor Hugo mit seinen „Elenden“ und seinen „Armen Leuten“ nennen, ich würde ferner alle Romane und Novellen von Charles Dickens nennen, die „Beiden Städte“, „Weihnachtsglocken“ u. s. w.; ich würde „Onkel Toms Hütte“ und die Werke Dostojewskis, besonders sein „Totenhaus“, sowie „Adam Bede“ von George Eliot nennen.

In der modernen Malerei existiert seltsamer-

weise kaum ein Kunstwerk dieser Art, das das christliche Gefühl der Liebe zu Gott und zum Nächsten übermittelt; oder was darin existiert, findet sich nur bei unbedeutenden Malern. Es giebt allerdings und zwar in sehr großer Anzahl evangelische Bilder; doch sie sind historische, mit mehr oder weniger Details ausgeschmückte Darstellungen; keines drückt das religiöse Gefühl aus, das ihren Schöpfern fehlt. Es giebt auch eine große Anzahl von Gemälden, welche die persönlichen Gefühle gewisser Maler ausdrücken. Doch Gemälde, welche die Selbstverleugnung und die christliche Barmherzigkeit verherrlichen, kenne ich nicht. Höchstens findet sich unter den Werken eines untergeordneten Malers ein Bild, welches die Gefühle der Güte und des Mitleids ausdrückt. Andere Bilder ähnlicher Art zeigen uns mit Sympathie und Achtung das Leben der arbeitenden Leute. So das „Angelus" von Millet oder sein „Mann mit der Hacke", ferner einzelne Bilder von Jules Breton, Lhermitte, Defregger u. s. w .Ich könnte auch einige Bilder citieren, die das darstellen, was ich die untergeordnete religiöse Kunst genannt habe; das heißt solche, die in uns den Haß gegen das hervorrufen, was der Liebe zu Gott und dem Nächsten zuwiderläuft; wie z. B. das „Gericht" von Gay. Doch auch diese

Bilder sind sehr selten. Die Sorge um die Technik und die Schönheit beeinträchtigt sehr häufig das Gefühl bei den Malern. Das berühmte Bild von Gérome z. B. „Pollice verso“ drückt nicht den Abscheu vor dem Gegenstande aus, den es darstellt, sondern eher das Vergnügen des Künstlers, ein schönes Schauspiel zu malen.

Doch noch weit größere Mühe hätte ich, wollte ich in der modernen Kunst Muster für die zweite Kunstform zeigen, welche allen Menschen oder auch nur einem ganzen Volke zugängliche Gefühle ausdrückt. Es giebt viele Werke, die durch die Natur ihrer Sujets in diese Kategorie eingereiht werden könnten; z. B. Don Quixote, die Komödien Molières, der „Pickwick-Club“ von Dickens, die Erzählungen Gogols, Puschkins, einige Novellen Maupassants, ja sogar die Romane des älteren Dumas; doch alle diese Werke drücken so eigenartige Gefühle aus und gönnen den Eigentümlichkeiten der Zeit und des Ortes einen so großen Raum, vor allem haben sie einen so armseligen Hintergrund, daß sie nur den Menschen einer sehr begrenzten Epoche zugänglich sind und den Vergleich mit den Meisterwerken der Universalkunst von früher nicht auszuhalten im Stande sind. Man betrachte z. B. die Geschichte Josephs, des

Sohnes Jakobs. Josephs Brüder, die auf die Gunst eifersüchtig, deren er sich bei seinem Vater erfreut, verkaufen ihn an Kaufleute. Das Weib Potiphars will Joseph verführen; dieser verzeiht seinen Brüdern u. s. w.; das sind Gefühle, die sowohl dem russischen Bauern, dem Chinesen wie dem Afrikaner, dem Greise wie dem Kinde, dem Gebildeten wie dem Ungebildeten zugänglich sind; dazu ist es so nüchtern, ohne unnütze Eigentümlichkeiten geschrieben, daß man die Geschichte in jedes beliebige andere Milieu verpflanzen kann, ohne daß sie etwas von ihrer Klarheit und ihrem pathetischen Ton verliert! Wie verschieden sind die Gefühle Don Quixotes von denen der Helden Molières! Und wie verschieden sind wieder die Gefühle Pickwicks von denen des Helden Gogols! Diese Gefühle sind so eigentümlicher Art, daß sie die Autoren, um ihnen ihre Wirkung zu verleihen, mit Einzelheiten der Zeit und des Ortes haben überladen müssen; und diese Überfülle an Einzelheiten macht sie jedem Menschen unzugänglich, der in einem Milieu lebt, welches von dem vom Autor beschriebenen verschieden ist.

Der Verfasser der Geschichte Josephs hat es nicht für notwendig erachtet, uns genau, wie man es heute tun würde, das blutige Kleid Josephs, noch das Kostüm Jakobs, und

das Haus, das er bewohnte, noch die Toilette der Frau des Potiphar zu beschreiben. Die in dieser Geschichte ausgedrückten Gefühle sind so stark, daß alle Einzelheiten dieser Art darin überflüssig erscheinen und dem Ausdruck dieser Gefühle schaden würden. Der Autor hat nur die unumgänglich notwendigen Züge beibehalten, wie z. B. als er uns sagt, daß Joseph beim Wiederfinden der Brüder in ein Nebenzimmer ging, um zu weinen. Und Dank diesem Mangel unnützer Einzelheiten ist seine Erzählung allen Menschen zugänglich, erschüttert es die Menschen aller Nationen, aller Zeitalter, aller gesellschaftlichen Stellungen; so ist sie durch Jahrhunderte auf uns gekommen, und so wird sie uns Tausende von Jahren überleben. Dagegen versuche man die besten Romane unserer Zeit ihres Beiwerks zu entkleiden, und man wird sehen, was davon übrig bleibt!

So könnte man in der modernen Litteratur kein Werk finden, das vollständig den Bedingungen der Universalität entspricht. Und die wenigen Werke, die durch ihren Inhalt dieser Bedingung entsprechen könnten, sind sehr häufig von dem sogenannten Realismus verdorben, den man richtiger den Provinzialismus der Kunst nennen könnte.

Dasselbe zeigt sich in der Musik, und zwar

aus denselben Gründen. Infolge der Armseligkeit des Hintergrundes, d. h. der Gefühle sind die Melodien der modernen Musiker von einer entsetzlichen Öde. Und um den Eindruck dieser allzu leeren Melodien zu verwischen, überladen sie die Musiker mit einer Fülle verzwickter Harmonien und Modulationen, die nur einem kleinen Kreise Eingeweihter, einer bestimmten musikalischen Schule verständlich sind. Die Melodie, jede Melodie ist frei und kann von der ganzen Welt verstanden werden; doch sobald sie mit einer bestimmten Melodie verbunden ist, kann sie nur noch den Menschen zugänglich werden, die mit dieser Harmonie vertraut sind; sie wird nicht allein den Menschen der andern Nationen fremd, sondern auch all' den Landsleuten des Schöpfers, die nicht wie er an gewisse Formen der musikalischen Entwicklung gewöhnt sind.

Mit Ausnahme der Märsche und Tänze, die untergeordnete, aber wirklich der Masse der Menschen gemeinsame Gefühle ausdrücken, ist die Zahl der Werke sehr beschränkt, die unserer Erklärung der Universalkunst entsprechen. Ich werde z. B. die berühmte „Arie" Bachs, das Nokturno im B-Moll Chopins und ein Dutzend ausgewählter Stücke aus den Werken

von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Chopin nennen.*)

Auch in der Malerei zeigt sich dieselbe Erscheinung; wie die Schriftsteller und Musiker ersetzen die Maler die Ärmlichkeit des Gefühls durch die Fülle des Beiwerks und beschränken dadurch die Tragweite ihrer Werke. Und doch ist die Zahl der Werke, die den Bedingungen der Universalität entsprechen, d. h.

*) Wenn ich hier die Titel der Kunstwerke anführe, die ich für die besten der Jetztzeit halte, so bin ich weit davon entfernt, ein endgiltiges Urteil über diese Werke fällen zu wollen: denn ich habe nicht allein nicht die nötige Erfahrung, um alle künstlerische Erzeugnisse beurteilen zu können, sondern ich gehöre auch selbst der Art der Menschen an, deren Geschmack frühzeitig durch eine schlechte Erziehung vernichtet worden ist. Daher ist es sehr leicht möglich, daß ich mit meinen alten Gewohnheiten, die mir zur Natur geworden sind, mich in mehr als einem Punkte täusche, indem ich Eindrücken, die mir seit der Kindheit vertraut sind, einen künstlerischen Wert beilege. Doch wenn ich so gewisse Werke verschiedener Kategorien aufzähle, so geschieht das einfach, um meinen Gedanken klarer auszudrücken und um besser zu zeigen, wie ich heut die Vollendung in der Kunst auffasse. Außerdem muß ich hinzusetzen, daß ich unter die Kategorien der schlechten Kunst alle meine eigenen künstlerischen Werke rechne, mit Ausnahme der Erzählung „Gott sieht die Wahrheit", aus der ich ein religiöses Kunstwerk schaffen wollte, und mit Ausnahme meiner Geschichte: „Im Kaukasus", die mir der zweiten der Kategorien, die ich für wertvoll halte, anzugehören scheint.

allen Menschen zugängliche Gefühle ausdrücken, in der Malerei viel größer, als in den anderen Künsten. Im Porträt, in der Landschaft, in der Genremalerei könnte ich eine Menge Werke moderner und sogar zeitgenössischer Maler nennen, welche Gefühle ausdrücken, wie sie alle Menschen zu begreifen im Stande sind.

Resumieren wir: es gibt nur zwei Arten christlicher Kunst, d. h. der Kunst, die heut als gut betrachtet werden darf; der ganze Rest, alle Werke, die nicht in diese beiden Kategorien gehören, müssen als schlechte Kunst betrachtet werden, die nicht nur nicht ermutigt zu werden verdient, sondern im Gegenteil verworfen und verachtet werden muß, weil sie nicht die Wirkung hat, die Menschen zu verbinden, sondern vielmehr sie zu trennen. Das ist in der Litteratur der Fall bei den Dramen, Romanen und Gedichten, welche exklusive, nur der Klasse der Reichen und der Müßiggänger eigene Gefühle ausdrücken, Gefühle der künstlerischen Ehre, des Pessimismus, der Korruption und der Seelenverrohung, die aus der sinnlichen Liebe resultiert. In der Malerei müßte man alle Werke für schlecht halten, die die Vergnügungen und Amüsements des reichen und trägen Lebens darstellen, ebenso alle symbolistischen Werke, in denen der Sinn der Symbole

nur einem kleinen Kreise von Personen zugänglich ist; namentlich aber die Werke, welche wollüstige Sujets darstellen, alle jene skandalösen Nuditäten, welche heut die Museen und Ausstellungen füllen. Und derselben Kategorie schlechter und verdammenswerter Werke gehört die ganze Musik unserer Zeit an, die nur exklusive Gefühle ausdrückt und nur Leuten von verrohtem Geschmack zugänglich ist. Unsere ganze Opern- und Kammermusik, bei Beethoven angefangen, die Musik Schumanns, Berlioz', Wagners, Liszts, die vollständig dem Ausdruck von Gefühlen geweiht ist, welche die nur allein begreifen können, die eine nervöse Empfindlichkeit krankhafter Art in sich entwickelt haben, diese ganze Musik gehört mit wenigen Ausnahmen jener Kunst an, die man für schlecht halten muß.

„Wie!“ wird man ausrufen; „die neunte Symphonie gehört zur Kategorie der schlechten Kunst?“

„Ganz gewiß!“ werde ich antworten. „Alles, was ich geschrieben habe, habe ich nur geschrieben, um ein klares und vernünftiges Kriterium zu erhalten, welches den Wert der Kunstwerke zu beurteilen gestattet. Und dieses Kriterium beweist mir jetzt in der klarsten Weise, daß die neunte Symphonie von Beethoven kein gutes

Kunstwerk ist. Ich begreife andererseits, daß das Menschen, die in der Verehrung gewisser Werke und ihrer Schöpfer erzogen worden sind, seltsam und überraschend erscheinen mag. Doch muß ich mich nicht vor der Wahrheit beugen, die mir meine Vernunft zeigt?

Die neunte Symphonie Beethovens gilt als eins der größten Kunstwerke. Um mir darüber klar zu werden, wie es wirklich damit steht, stelle ich mir vor allem folgende Frage: drückt dieses Werk ein religiöses Gefühl höherer Ordnung aus? Ich antworte darauf sogleich verneinend, denn die Musik könnte in keinem Falle derartige Gefühle ausdrücken. Ich frage mich ferner: besitzt dieses Werk, wenn es auch vielleicht der Kategorie der höheren religiösen Kunst angehört, wenigstens die zweite Eigenschaft der wirklichen Kunst unserer Zeit, nämlich die, alle Menschen in einem und demselben Gefühl zu vereinigen? Und auch diesmal kann ich nur verneinend antworten: denn erstens sehe ich nicht, daß die von dieser Symphonie ausgedrückten Gefühle die Menschen irgendwie vereinigen könnten, die nicht ganz besonders dazu erzogen, vorbereitet worden sind, dieser künstlichen Hypnotisierung zu unterliegen; und ferner kann ich mir nicht eine Klasse normal konstituierter Menschen vorstellen, die zu be-

greifen vermögen, was an diesem ungeheuerlichen und verworrenen Werke daran ist, bis auf einige kurze Stellen, die in einem Ocean von Unbegreiflichkeiten und Unverständlichkeiten untergehen. So muß ich denn, ob ich will oder nicht, folgern, daß dieses Werk zu dem gehört, was für mich die schlechte Kunst ist. Infolge eines seltsamen Phänomens spricht das Gedicht Schillers, wenn auch nicht ganz klar, so doch versteckt diesen Gedanken aus, daß das Gefühl (Schiller spricht allerdings nur von dem Gefühl der Freude) alle Menschen vereint und in ihnen die Liebe erstehen läßt. Doch abgesehen davon, daß dieses Gedicht erst am Schlusse der Symphonie gesungen wird, entspricht die Musik der ganzen Symphonie keineswegs dem von Schiller ausgedrückten Gedanken, denn es ist eine ganz und gar partikularistische Musik, die durchaus nicht alle Menschen vereinigt, sondern nur einige Menschen, und dadurch gerade trägt sie dazu bei, dieselben von der übrigen Menschheit zu isolieren.

* *
*

Das ist meiner Ansicht nach die Art, wie man vorgehen muß, um in Erfahrung zu bringen, ob ein Werk, das als Kunstwerk gilt, auch wirklich ein solches oder nur eine einfache

Nachahmung ist; um ferner in Erfahrung zu bringen, ob ein wirkliches Kunstwerk gut oder schlecht, was seinen Inhalt anbetrifft, ist, d. h. ob es ermutigt oder nur verachtet zu werden verdient. Und nur wenn wir in dieser Weise vorgehen, werden wir eine Möglichkeit haben, aus der Masse der angeblichen Kunstwerke unserer Zeit die wenigen Werke herauszufinden, welche in der That eine wirkliche, richtige, notwendige Nahrung für die Seele bilden, während alles übrige nur schädliche oder unnütze Kunst oder ganz einfach eine Nachahmung der Kunst ist. Nur wenn wir in dieser Weise zu Werke gehen, werden wir im Stande sein, den schädlichen Folgen der schlechten Kunst zu entgehen, erst dann werden wir uns jener wohlthuenden, für unser geistiges Leben unerläßlichen Folgen erfreuen können, die aus der guten und wahren Kunst resultieren und die ihre Bestimmung bilden.



XI.

Die Folgen der schlechten Kunst.

Die Kunst ist eines der beiden Organe des Fortschritts der Menschheit. Durch das Wort tauscht der Mensch seine Gedanken aus, durch die Kunst tauscht er seine Gefühle mit allen Menschen nicht nur seiner Zeit, sondern auch der gegenwärtigen und künftigen Generationen aus. Und es liegt in der Natur des Menschen, sich dieser beiden Organe zu bedienen, so daß die Verrohung des einen von beiden verhängnisvolle Folgen für die Gesellschaft, in der sie auftritt, nach sich ziehen muß.

Die Folgen dieser Verrohung können zweierlei Art sein: erstens die Unfähigkeit der Gesellschaft, Handlungen zur Ausführung zu bringen, die von dem degradierten Organe ausgeführt werden sollten; und zweitens ein schlechtes Wirken eben dieses Organs. Nun, diese beiden Arten von Folgen haben sich in unserer Gesellschaft vollzogen. Das Organ der Kunst ist degradiert, verkehrt, verroht; also ist die

Gesellschaft der höheren Klassen aller Handlungen beraubt worden, die auszuführen dieses Organ die Verpflichtung hatte. Indem sich Kunstnachahmungen, die nur dazu bestimmt waren, die Menschen zu belustigen und zu zerstreuen, und neben ihnen künstlerische Werke, die aber einer besonderen, exklusiven oder schädlichen Kunst angehörten, in riesigem Umfange unter uns ausbreiteten, ist die Fähigkeit, die Übertragung der wahren Kunstwerke zu empfinden, bei den meisten Menschen unserer Gesellschaft verkümmert oder vernichtet worden, dadurch wurde unsere Gesellschaft verhindert, diese höheren Gefühle zu empfinden, nach denen die Menschheit stets gestrebt hat und die allein die Kunst den Menschen übermitteln konnte.

Alles Gute in einer Kunst bleibt einer Gesellschaft fremd, die des Mittels beraubt ist, von der Kunst erschüttert zu werden; an Stelle dessen bewundert diese Gesellschaft lügnerische Nachahmungen oder eine unnütze oder leere Kunst, die sie für bedeutend zu halten beliebt. Die Menschen unserer Zeit und unserer Gesellschaft bewundern in der Poesie die Baudelaire, die Verlaine, die Maeterlinck, die Ibsen und die Moréas; in der Malerei die Manet, die Monet, die Puvis de Chavannes, die Burne-Jones, die Boecklin und die Stuck, in

der Musik die Wagner, die Liszt und die Richard Strauß; doch die wirkliche, ich sage nicht die erhabene Kunst, sondern nur die einfachste sind sie absolut unfähig zu begreifen.

Daraus geht hervor, daß in unseren höheren Klassen, die der Fähigkeit beraubt sind, der Übertragung der Kunstwerke zu unterliegen, die Menschen wachsen, erzogen werden und leben, ohne der beruhigenden, mildernden, verbessernden Wirkung der Kunst teilhaftig zu werden. Daher kommt jenes andere verhängnisvolle Resultat, daß sie nicht nur nicht dem Guten und der Vollendung zustreben, sondern daß sie im Gegenteil mit all' der Entwicklung ihrer sogenannten Civilisation unaufhörlich wilder, plumper und hartherziger werden.

* 3 *

Das ist in unserer Gesellschaft die Folge des Mangels der Thätigkeit, die auszufüllen das unerläßliche Organ der Kunst unternommen hat. Doch die Folgen, die aus der schlechten Funktion dieses Organs entspringen, sind noch verhängnisvoller, und ihre Zahl ist groß.

Die erste dieser Folgen springt in die Augen. Es ist die ungeheure Ausgabe menschlicher Arbeit für nicht allein unnütze, sondern sogar oft schädliche Werke: eine Ausgabe von

Arbeit und Leben, die nicht den geringsten Nutzen hat und durch nichts ersetzt wird. Man zittert bei dem Gedanken an all die Anstrengungen und Entbehrungen, die Millionen von Menschen zu erdulden haben, um 12—14 Stunden täglich sogenaunte künstlerische Werke zu drucken, die nur den Zweck haben, die Verrohung unter den Menschen zu verbreiten oder um diese Verrohung vermittelst von Theatern, Konzerten und Ausstellungen zu bewirken. Doch was noch schrecklicher ist, ist der Gedanke, daß schöne, lebenskräftige, für das Gute begabte Kinder schon in der Wiege geopfert werden, die einen, um 6, 8, 10 Stunden täglich Tonleitern zu spielen, die andern, um auf den Fußspitzen zu tanzen, andere, um Solfeggien zu singen, andere, um nach Antiken, nach dem Nackten zu zeichnen, oder um leere, sinnlose Phrasen nach den Regeln einer gewissen Rhetorik niederzuschreiben. Von Jahr zu Jahr verlieren die Unglücklichen bei diesen mörderischen Übungen alle ihre physischen und geistigen Kräfte, alle ihre Fähigkeit, das Leben zu begreifen. Man spricht viel von dem schrecklichen und bejammernswerten Schauspiel kleiner Akrobaten, die sich die Füße um den Hals legen; aber ist es nicht ein noch schrecklicheres Schauspiel, Kinder von 10 Jahren, die Konzerte geben und besonders Schul-

knaben von zehn Jahren zu sehen, die die Ausnahmen der lateinischen Grammatik auswendig wissen. Sie verlieren dabei ihre geistigen und physischen Kräfte und gleichzeitig entarten sie moralisch, werden unfähig zu dem, was den Menschen nützlich ist. Indem sie in der Gesellschaft die Rolle des Belustigers des Reichen übernehmen, verlieren sie jedes Gefühl der menschlichen Würde. Das Bedürfnis nach Lob entwickelt sich bei ihnen in einem so ungeheuerlichen Grade, daß sie ihr ganzes Leben lang unter dieser Entwicklung leiden, und daß sie ihr ganzes moralisches Wesen ausgeben, um ein unersättliches Verlangen zu stillen. Und es giebt da noch etwas tragischeres: daß diese Menschen, die ihr ganzes Leben der Kunst opfern, die aus Liebe zur Kunst für das Leben auf ewig verloren sind, dieser Kunst nicht nur keinen Nutzen bringen, sondern ihr sogar einen ungeheuren Schaden zufügen. Denn auf den Akademien, den Kollegieen, den Konservatorien lernen sie die Mittel, die Kunst nachzumachen, und wenn sie sie gelernt, sind sie so entartet, daß sie auf ewig unfähig werden, die wahre Kunst zu erfassen. So tragen sie dazu bei, diese nachgemachte oder entartete Kunst zu verbreiten, von der die Welt voll ist.

Eine andere, nicht weniger verhängnisvolle

Folge des schlechten Wirkens der Kunst ist, daß sie den Reichen die Möglichkeit liefert, so zu leben, wie sie leben. So zu leben, wie reiche oder nichtsthuerische Personen unserer Zeit, namentlich die Frauen leben — fern von der Natur, fern vom Leben, unter künstlichen Bedingungen, mit verkümmerten oder von der Gymnastik mißgestalteten Muskeln, mit unheilbar geschwächter Lebenskraft, — dieses Leben wäre ohne die sogenannte Kunst nicht möglich. Nur diese sogenannte Kunst liefert das Amüsement, die Zerstreuung, die unsere Augen von der Thorheit unseres Lebens abwenden und sie vor der aus einem solchen Leben hervorgehenden Langeweile retten. Man nehme den reichen Müßiggängern die Theater, die Konzerte, die Ausstellungen, das Piano, die Romane, mit denen sie sich in der Ansicht beschäftigen, daß das verfeinerte und ästhetische Beschäftigungen sind. Man nehme den Kunstliebhabern, welche Bilder kaufen, die Musiker ermutigen und den Schriftstellern zu essen geben, die Möglichkeit, diese Kunst zu protegieren, die sie für so wichtig halten; sie werden nicht mehr im Stande sein, ihr Leben fortzusetzen; alle werden vor Traurigkeit und Langeweile umkommen, und alle werden die Thorheit und Unmoralität ihrer Lebensweise einsehen.

Eine dritte Folge des schlechten Wirkens der Kunst ist die Verworrenheit, die Trübung, die dieses schlechte Wirken in den Gemütern der Kinder und der Leute aus dem Volke erzeugt. Den Menschen, die nicht von den lügnerischen Theorieen unserer Gesellschaft verdorben worden sind, den Handwerkern und Kindern, hat die Natur eine sehr deutliche Auffassung dessen verliehen, was getadelt oder gelobt zu werden verdient. Nach dem Instinkt der Leute aus dem Volke und der Kinder kommt das Lob von Rechts wegen entweder der körperlichen Kraft (Herkules, die Helden, die Eroberer) zu, oder der moralischen Kraft (Çakya Muni,) der auf die Schönheit und Macht Verzicht leistet, um die Menschen zu retten, der für unser Wohl am Kreuz sterbende Christus, die Heiligen, die Märtyrer u. s. w.). Das sind Auffassungen von vollendeter Klarheit. Die einfachen und geraden Seelen begreifen, daß man die physische Kraft achten muß, weil sie sich selbst Achtung erzwingt; und ebenso können sie nicht umhin, auch die moralische Kraft des für das Gute arbeitenden Menschen zu achten, denn sie fühlen sich zu ihr mit ihrem ganzen Wesen hingezogen. Nun bemerken diese einfachen Seelen, daß es außer diesen wegen ihrer körperlichen oder moralischen Kraft geachteten Menschen, noch andere Menschen

gibt, die noch mehr geachtet, bewundert, belohnt werden, als alle Helden der Kraft und des Guten, und zwar einfach, weil sie tanzen, singen oder Verse schreiben können. Sie sehen, daß die Sänger, Tänzer, Maler, Schriftsteller Millionen verdienen, daß man ihnen größere Huldigungen als den Heiligen erweist; und diese einfachen Seelen — die Kinder und Leute aus dem Volke — fühlen, wie der Zwiespalt in ihren Herzen wächst.

Als fünfzig Jahre nach dem Tode Puschkins seine Werke im Volke verbreitet wurden und ihm in Moskau ein Monument errichtet worden war, habe ich mehr als zehn Briefe von Bauern erhalten, die mich fragten, warum man diesen Puschkin so in den Himmel hebe. Erst vor einigen Tagen kam ein Kleinbürger aus Saratow — übrigens ein unterrichteter Mann — nach Moskau, um der Geistlichkeit Vorwürfe zu machen, die Errichtung eines „Monoments“ für Puschkin gestattet zu haben.

Man stelle sich thatsächlich die Lage eines Mannes aus dem Volke vor, der in seiner Zeitung liest oder erzählen hört, die Geistlichkeit, die Regierung, alle besseren Menschen Rußlands, errichten einem großen Manne, einem Wohlthäter, einem Nationalruhm, Puschkin z. B., dessen Namen er bis dahin noch nie gehört

hat, ein Monument. Von allen Seiten erzählt man ihm von Puschkin; und er erwiedert, um solcher Ehren und Huldigungen teilhaftig zu werden, müsse dieser Mann doch etwas außergewöhnliches, sehr bedeutendes oder sehr gutes vollbracht haben. Er versucht also in Erfahrung zu bringen, wer Puschkin war; und wenn er erfährt, daß Puschkin weder ein Held, ja, nicht einmal ein General, sondern nur ganz einfach ein Schriftsteller war, so schließt er daraus, daß Puschkin sicherlich ein heiliger Mann, ein wohlthätiger Erzieher gewesen sein mußte. Darum beeilt er sich, sein Leben und seine Werke zu lesen oder lesen zu hören. Nun denke man sich seine Bestürzung, wenn er erfährt, daß Puschkin ein Mann von mehr als leichtem Sinn war, daß er im Duell gefallen ist, d. h. während er sich bemühte, einen andern Mann zu töten, und daß sein ganzes Verdienst darin besteht, Verse über die Liebe geschrieben zu haben!

Daß die Helden wie Alexander der Große, Dschingiskan oder Napoleon große Männer gewesen sind, begreift er wohl, weil er fühlt, daß alle diese Männer ihn hätten niederschlagen können, ihn und tausende seinesgleichen. Er begreift auch, daß Buddha, Sokrates und Christus groß gewesen sind, weil er fühlt und weiß, daß er und alle Menschen ihnen gleichen sollten.

Doch wie ein Mensch groß sein, kann weil er Verse über die Liebe zu den Frauen geschrieben hat, das kann er durchaus nicht begreifen.

Derselbe Prozeß vollzieht sich im Gehirne eines provencalischen oder bretonischen Bauern, wenn er erfährt, daß man Baudelaire, dem Verfasser der „Blumen des Bösen“ oder Verlaine, einem Wüstling, der unverständliche Verse geschrieben hat, ein Denkmal, eine Statue errichten will, wie man solche der Heiligen Jungfrau errichtet. Und welcher Zwiespalt muß sich im Gehirne der Leute aus dem Volke erheben, wenn sie erfahren, daß die Patti oder die Taglioni 100000 Francs für eine Saison erhalten, daß Maler für ein einziges Bild 100000 Mark bekommen und daß es Romanschriftsteller giebt, die dieselbe Summe verdienen, weil sie Liebesscenen zu beschreiben verstehen!

Und dasselbe vollzieht sich im Gehirne der Kinder. Ich erinnere mich, einst selbst diese Bestürzung und diesen Zwiespalt empfunden zu haben. Das ist eine verhängnisvolle Folge des schlechten Wirkens der Kunst in unserer Gesellschaft.

Eine vierte Folge dieses schlechten Wirkens besteht darin, daß die Menschen der höheren Klassen, die immer häufiger den Gegensatz

zwischen der Schönheit und dem Guten dargestellt sehen, das Ideal der Schönheit als das höhere der beiden betrachten und sich von den Forderungen der Moral freimachen. Indem sie die Rollen vertauschen, behaupten diese Menschen, anstatt zu erkennen, daß die Kunst, die sie bewundern, etwas untergeordnetes ist, die Moral sei etwas untergeordnetes, und für Wesen, die zu dem Grade der Entwicklung gelangt sind, auf dem sie sich selbst angelangt glauben, bedeutungsloses.

Diese Folge der Kunstverdrehung hat sich schon seit langer Zeit in unserer Gesellschaft fühlbar gemacht; doch sie hat in unsern Tagen eine außerordentliche Entwicklung angenommen, Dank den Schriften des berühmten Nietzsche und den Paradoxen der englischen Dekadenten und Ästheten, die nach dem Beispiel von Oscar Wilde gern die Zerstörung jeglicher Moral und die Apotheose des Perversen zum Thema ihrer Schriften nehmen.

Diese Kunstauffassung hat seinen Gegenschlag in dem philosophischen Unterricht gefunden. Ich habe letzthin aus Amerika ein Buch erhalten, das den Titel führt: „Das Überleben des Tüchtigeren, oder die Philosophie der Kraft von Ragnar Redbeard (Chicago 1897)." Die Grundidee dieses Buches, die übrigens

schon in der Vorrede zum Ausdruck gelangt, ist, daß es thöricht ist, das Gute noch länger nach der lügnerischen Theorie der jüdischen Propheten und „larmoyanten Messiasse“ werten zu wollen. Das Recht gründet sich für diesen Autor nur auf der Kraft. Alle Gesetze, alle Vorschriften, die uns lehren, „das nicht einem andern zuzufügen, was wir nicht wollen, daß man uns thue“, das alles hat an sich keinen Sinn. Der wahrhaft freie Mensch darf keinem menschlichen oder göttlichen Gesetze gehorchen; jede Verpflichtung ist das Zeichen der Entartung; der Mangel der Verpflichtung die Kennmarke der Helden. Die Menschen müssen aufhören, sich von Irrtümern verpflichtet zu glauben, die nur zu ihrem Schaden ersonnen worden sind. Das ganze Weltall ist nur ein Schlachtfeld. Die ideale Gerechtigkeit besteht darin, daß die Besiegten ausgebeutet, gemartert, verachtet werden. Der freie und kühne Mensch kann die Welt erobern. Und als Folge davon müssen die Menschen ewig im Kriege leben, für den Boden, die Liebe, das Weib, die Macht, das Gold kämpfen. Die ganze Welt mit ihren Früchten ist „die Beute des Kühnsten.“

Diese so unter wissenschaftlicher Form auseinandergesetzten Ideen müssen notgedrungen Entrüstung erregen. Doch in Wirklichkeit sind

sie unvermeidlich in jeder Auffassung enthalten, die die Schönheit als Kunstgegenstand ausgiebt. Die Kunst unserer höheren Klassen hat dieses Ideal des „Übermenschen" bei gewissen Menschen hervorgebracht und entwickelt, wie es sich in den Gestalten des Nero, des Stenka-Razin, des Dschingiskan, des Napoleon und ihresgleichen verkörpert. Mit Entsetzen stellt man sich vor, was geschehen würde, wenn ein solches Ideal und die Kunst, die es hervorbringt, sich unter der Masse des Volkes verbreiten würde. Und sie fangen thatsächlich an, sich unter dem Volke zu verbreiten.

Endlich führt die schlechte Wirkung der Kunst die fünfte Folgerung herbei, daß die schlechte Kunst, die unter unsern höheren Klassen blüht, sie direkt entartet, und zwar vermittelst ihrer Macht der künstlerischen Ansteckung, daß sie in ihnen die für das Glück der Menschen verhängnisvollsten Gefühle erzeugt, die des Aberglaubens, des Patriotismus und der Sinnlichkeit.

Die Kunst trägt in unserer Zeit am meisten dazu bei, die Menschen in dem zu verderben, was die wichtigste Frage ihres sozialen Lebens betrifft, ich meine die der sexuellen Beziehungen. Wir wissen alle, und zwar durch uns selbst wie durch unsere Eltern, welchen schrecklichen

moralischen und körperlichen Leiden und welcher unnützen Kraftverschwendung die Menschen sich aussetzen; einzig und allein durch das Überschäumen des geschlechtlichen Verlangens. Seit die Welt besteht, seit der Zeit des trojanischen Krieges, der von der geschlechtlichen Leidenschaft erregt wurde, bis auf die Selbstmorde und leidenschaftlichen Verbrechen, von denen unsere Zeitungen alle Tage voll sind, beweist uns alles das verhängnisvolle Wirken dieser Leidenschaft, die die Hauptquelle des Unglücks der Menschen bildet.

Und doch was sehen wir? Wir sehen die ganze Kunst, sowohl die nachgeahmte wie die wirkliche, wir sehen sie einzig und allein mit sehr wenigen Ausnahmen der Beschreibung, der Darstellung, der Anregung zur sexuellen Liebe in ihren verschiedenen Formen geweiht. Es genüge, uns an all' jene sinnlichen Romane zu denken, von denen unsere augenblickliche Litteratur wimmelt, an alle jene Bilder und Statuen, auf denen man uns den nackten Frauenkörper zeigt, an alle obscönen Bilder, die man als Affichen auf die Mauern klebt, an jene unzählige Menge von Opern, Operetten, Liedern, Romanzen, von denen wir umgeben sind! Die moderne Kunst hat in Wahrheit nur einen be-

stimmten Gegenstand: die Sinnlichkeit so viel als möglich zu reizen und zu verbreiten.

*   *
*

Das sind nicht alle, aber die schlimmsten Folgen dieser Kunstentartung, die sich in unserer Gesellschaft vollzogen hat. Und so trägt das, was wir Kunst nennen, nicht allein nicht zum Fortschritt der Menschheit bei, sondern hat im Gegenteil mehr als alles andere die Wirkung, die Möglichkeit des Guten in unserm Leben zu zerstören.

So erhält die Frage, die sich unvermeidlich jedem denkenden Menschen aufdrängt, die ich mir zu Anfang meines Buches gestellt, ob es berechtigt ist, der sogenannten Kunst das Leben und die Arbeit von Millionen von Menschen zu opfern, eine deutliche Antwort: Nein; es ist nicht berechtigt. Das ist gleichzeitig die Antwort des gesunden Verstandes und des nicht entarteten Moralsinnes. Und wenn sich die Frage aufdrängt, was für unsere christliche Welt besser sei: alles zu verlieren, was sich heute Kunst nennt, ob gute oder wahre, oder all' das Gute zu verlieren, was in der Welt existiert, so meine ich, daß der vernünftige und moralische Mensch darauf nicht anders antworten kann, als Plato in seiner „Republik"

darauf geantwortet hat und wie alle religiösen Erzieher der Menschheit, christliche und mohammedanische darauf geantwortet haben, d. h. sie erklärten, daß es besser sei, auf alle Künste zu verzichten, als die Kunst oder die Kunstnachahmung aufrecht zu erhalten, wie heutzutage, und die das Ziel verfolgt, die Menschen zu verderben. Das ist zum großen Glück eine Frage, die man sich nicht zu stellen braucht, da die wirkliche Kunst mit der Kunst von heute nichts zu schaffen hat. Doch was wir tun können und tun müssen, wir, die wir uns schmeicheln, kultivierte Menschen zu sein, denen unsere Stellung erlaubt, die Bedeutung der verschiedenen Kundgebungen des Lebens zu begreifen, das ist folgendes: wir müssen den Irrtum erkennen, in dem wir uns befinden, und uns nicht ihm unterwerfen, sondern nach einem Mittel suchen, uns davon freizumachen.



XII.

Die Möglichkeit einer künstlerischen Neugeburt.

Der Zustand der Lüge, in den die Kunst unserer Gesellschaft ersunken ist, kommt daher, daß die Menschen der höheren Klassen angefangen haben, ohne Glauben zu leben, indem sie sich bemühen, an Stelle des mangelnden Glaubens teils die Heuchelei zu setzen, daß sie erklärten, sie glauben noch an die Formen ihrer Religion; teils eine kühne Proklamation ihrer Ungläubigkeit, teils einen raffinierten Skeptizismus, teils eine Rückkehr zur Schönheitsverehrung der Griechen. Doch mit welchem Mittel diese Menschen sich auch bemühen, ihre Privilegien aufrechtzuerhalten, und zu rechtfertigen, d. h. die Trennung ihrer Klasse von den andern, sie müssen, ob sie nun wollen oder nicht, anerkennen, daß auf allen Seiten, um sie her, bewußt oder unbewußt, die Wahrheit sich Bahn bricht, jene christliche Wahrheit, die darin

besteht, das Glück der Menschheit nur in der Verbrüderung und Vereinigung zu verstehen.

Unbewußt bricht sich diese Wahrheit durch die Einrichtung neuer Verkehrswege Bahn, des Telegraphen, des Telephons, der Presse, alles Erfindungen, die immer mehr bestrebt sind, ein Band zwischen allen Menschen zu knüpfen; bewußt bekundet sie sich durch das Verschwinden des Aberglaubens, der die Menschen trennte, durch den Ausdruck der idealen Verbrüderung und auch durch die wenigen Kunstwerke unserer Zeit, die gut und wahr sind.

Die Kunst ist ein moralisches Organ des menschlichen Lebens und kann als solches nicht völlig zerstört werden. Daher wird dieses Ideal trotz aller Bemühungen der Leute der höheren Klassen, uns das religiöse Ideal zu verbergen, von dem die Menschheit lebt, immer klarer für die Menschen, und findet immer häufiger Gelegenheit sich selbst in unserer entarteten Gesellschaft zu offenbaren, sowohl in der Wissenschaft wie auch in der Kunst.

Die Kunst selbst beginnt thatsächlich das wirkliche Ideal unserer Zeit zu unterscheiden und sich ihm zuzuwenden. Einerseits drücken die besseren Werke unserer modernen Künstler Gefühle der Vereinigung und Verbrüderung zwischen den Menschen aus (wie die Schriften

von Dickens, Hugo, Dostojewski, die Bilder von Millet, Bastien-Lepaze, Jules Breton u. a.); andererseits giebt es heute Künstler, die Gefühle auszudrücken versuchen, welche so allgemein, so universell wie möglich sind. Die Zahl dieser Künstler ist noch sehr begrenzt, doch man scheint bereits anzufangen, sich von ihrer Nützlichkeit zu überzeugen. Ich muß hinzufügen, daß man in den letzten Zeiten die Versuche von volkstümlichen künstlerischen Unternehmungen, Ausgaben von Büchern, Veranstaltungen von Konzerten, Theater, Museen zc. häufiger ins Werk gesetzt hat. Das alles ist von dem, was sein sollte, noch weit entfernt, doch man kann die Richtung bereits unterscheiden, der die Kunst zuschreiten wird, um endlich den ihr gehörigen Weg zu betreten.

Das religiöse Bewußtsein unserer Zeit hat sich bereits bedeutend geklärt; es würde jetzt genügen, wenn die Menschen die falsche Theorie der Schönheit verwerfen wollten, die das Vergnügen zum einzigen Gegenstand der Kunst macht, damit dieses religiöse Bewußtsein sofort ungehindert die Leitung der Kunst in die Hand nehmen könnte.

An dem Tage, da das religiöse Bewußtsein, das bereits unbewußt das Leben der Menschen zu leiten beginnt, an dem Tage, da

dieses religiöse Bewußtsein von ihnen gewissenhaft erkannt werden wird, wird man die Trennung der Kunst in Kunst für höhere und Kunst für niedrigere Klassen sofort verschwinden sehen. Es wird dann nur noch eine einzige, allen gemeinsame, brüderliche Universalkunst geben. Und an dem Tage, da die Kunst universell sein wird — da sie aufhören wird, das zu sein, was sie in den letzten Zeiten gewesen ist — ein Mittel der Verrohung und Entartung für die Menschen — wird sie wieder das werden, was sie zu Anfang war und immer sein müßte: ein Mittel der Vervollkommnung für die Menschheit, das der Liebe, der Vereinigung und dem Glücke in der Welt zum Siege verhelfen wird.



XIII.

Was die Kunst der Zukunft werden müßte.

Man spricht gern von der Kunst der Zukunft und stellt sich unter diesen Worten eine neue, unendlich verfeinerte Kunst vor, die der gegenwärtigen Kunst der höheren Klassen unserer Gesellschaft entstammt. Doch eine solche Kunst der Zukunft wird nie geboren und könnte nie geboren werden. Die Kunst unserer höheren Klassen ist schon jetzt bei einer Sackgasse angelangt. Auf dem Wege, auf dem sie begriffen ist, kann sie unmöglich einen Schrei weiter tun. Diese Kunst ist, seit dem Tage, da sie sich von dem Hauptfundament der wirklichen Kunst getrennt hat, da sie aufgehört hat, sich an dem religiösen Bewußtsein zu begeistern, immer eigenartiger, immer verrohter geworden; und nun ist sie beim Abgrund angelangt. Deshalb wird die Kunst der Zukunft — die wirkliche, die thatsächlich in der Zukunft bestehen wird — nicht die Fortsetzung unserer gegen-

wärtigen Kunst sein, sondern wird im Gegenteil ganz andern Prinzipieen entspringen, die nichts mit denen gemein haben, an denen sich die Kunst unserer heutigen Klassen heute begeistert.

Die Kunst der Zukunft, die bestimmt ist, unter alle Menschen verbreitet zu werden, wird nicht mehr das Ziel verfolgen, Gefühle auszudrücken, die nur einigen reichen Menschen zugänglich sind; sie wird den Zweck haben, das höchste religiöse Bewußtsein den künftigen Generationen kund zu tun. Man wird in Zukunft nur das als Kunst betrachten, was Gefühle ausdrücken wird, die die Menschen zur brüderlichen Vereinigung treiben oder Gefühle, die universell genug sind, um von der Gesamtheit der Menschen empfunden zu werden. Nur diese Kunst wird von dem Rest unterschieden, zugelassen, ermutigt, gefördert werden. Der ganze Rest der Kunst, alles, was nur wenigen Menschen zugänglich ist, das alles wird als unwichtig betrachtet und außer Acht gelassen werden. Die Kunst wird nicht mehr wie heute von einer kleinen Klasse reicher Leute geschätzt werden; sie wird von der Gesamtheit der Menschen geschätzt werden.

Die Künstler werden in Zukunft nicht mehr wie heute einer kleinen Klasse der Nation ent-

nommen werden; alle die werden Künstler sein, welche sich fähig zeigen, eine künstlerische Schöpfung hervorzubringen, gleichviel welcher Klasse sie angehören. Dann wird ein jeder Künstler werden können; denn erstens wird man von der Kunst nicht mehr eine verzwickte und künstliche Technik verlangten, die zu ihrer Erlernung einen unendlichen Zeitverlust erfordert; man wird von ihr nur Klarheit, Einfachheit und Nüchternheit verlangen, lauter Dinge, die sich nicht durch eine mechanische Vorbereitung, sondern durch die Förderung des Geschmacks erwerben lassen. In zweiter Reihe wird jeder Künstler werden können, weil an Stelle unserer berufsmäßigen Schulen, die nur einer kleinen Anzahl zugänglich sind, jedermann schon in der Elementarschule Musik und Zeichnen gleichzeitig mit den Elementarbegriffen lernen wird, so daß ein jeder, der eine Veranlagung zu einer Kunst fühlt, sie ausüben und durch sie seine persönlichen Gefühle zum Ausdruck bringen kann.

Man wird mir einwerfen, wenn man die künstlerischen Spezialschulen unterdrückt, so wird die Technik der Kunst dadurch geschwächt werden. Ja, gewiß wird sie geschwächt werden, wenn man unter Technik die Gesamtheit leerer Kunstkniffe versteht, die man heut mit diesem Namen bezeichnet; versteht man aber unter Technik nur

die Klarheit, die Einfachheit und die Nüchternheit, so wird diese Technik nicht nur nicht beeinträchtigt werden, wie es jede volkstümliche Kunst ziemlich deutlich beweist, sondern sie wird sogar zu einem höheren Grade erhoben werden. Denn alle Künstler von Genie, die bis jetzt unter dem Volke verborgen leben, werden dann an der Kunst teilnehmen und Muster der Vollkommenheit liefern können, die für die Künstler ihrer und der folgenden Zeit die beste Schule der Technik bilden können. Selbst heut unterrichtet sich der wahre Künstler nicht in der Schule, sondern im Leben, indem er das Beispiel der großen Meister studiert; wenn aber die bestbegabten Menschen des ganzen Volkes an der Kunst teilnehmen, wird die Zahl der zu studierenden Beispiele größer, und diese Beispiele zugänglicher sein; der Mangel eines berufsmäßigen Unterrichts wird hundertfach für den wahren Künstler durch die wahre Auffassung ersetzt werden, die er sich vom Ziel und den Methoden der Kunst bilden wird.

*　　　*
*

Das ist einer der Punkte, wie sich die Kunst der Zukunft von unserer Gegenwartskunst unterscheiden wird. Ein anderer Unterschied wird der sein, daß die Zukunftskunst

nicht mehr von berufsmäßigen Künstlern ausgeübt werden wird, die für ihre Kunst bezahlt werden und sich nur mit dieser beschäftigen. Die Zukunfskunst wird von allen Menschen ausgeübt werden, die den Wunsch danach empfinden werden, und diese werden sich nur in dem Augenblick damit beschäftigen, da sie das Verlangen danach verspüren werden.

Man glaubt in unserer Gesellschaft gern, der Künstler arbeite besser und mit schöneren Früchten, je gesicherter seine materielle Lage sei. Diese Meinung würde wieder einmal — wenn es überhaupt notwendig wäre, — beweisen, daß das, was man heutzutage für Kunst nimmt, nur ihre Nachahmung ist. Es ist in der That richtig, daß bei der Produktion von Schuhen und Broten die Arbeitsteilung große Vorteile bildet. Der Schuhmacher oder der Bäcker, der nicht gezwungen ist, sich sein Essen selbst zu kochen oder sein Holz selbst zu spalten, kann auf diese Weise eine größere Zahl von Schuhen oder Broten herstellen. Aber die Kunst ist kein Handwerk, es ist die Übermittlung eines vom Künstler empfundenen Gefühls auf andere Menschen. Doch dieses Gefühl kann im Menschen nur entstehen, wenn dieser voll und ganz das natürliche und wirkliche Leben der Menschen mitlebt. So heißt also, dem Künstler die Be-

friedigung aller seiner materiellen Bedürfnisse sichern, seiner Fähigkeit schaden, Kunst zu schaffen, denn, indem man den Künstler von den allen Menschen gemeinsamen Bedingungen des Kampfes gegen die Natur zur Erhaltung seines eigenen Lebens und das der andern befreit, beraubt man ihn der Gelegenheit und Möglichkeit, die wichtigsten und natürlichsten Gefühle des Menschen kennen zu lernen. Es gibt keine verabscheuungswürdigere Stellung für die schöpferische Fähigkeit eines Künstlers, als diese absolute Sicherheit und dieser Luxus, die uns heut als Bedingung des guten Wirkens der Kunst erscheinen.

Der Künstler der Zukunft wird das gewöhnliche Leben des Menschenleben, indem er sich mit irgend einem Handwerk sein Brot verdient. So wird er vorbereitet, den Ernst des Lebens kennen zu lernen, und wird sich bemühen, einer möglichst großen Zahl von Menschen die Früchte der höheren Gabe zu übermitteln, die die Natur ihm geschenkt hat; diese Übermittlung wird seine Freude und sein Lohn sein.

So lange man die Händler nicht aus dem Tempel gejagt hat, so lange wird der Tempel der Kunst kein Tempel sein. Doch es wird die erste Sorge der Zukunftskunst sein, sie zu verjagen.

* * *

Endlich wird sich der Inhalt der Kunst, wie ich sie mir vorstelle, vollständig von dem unserer Jetztzeit unterscheiden. Er wird im Ausdruck nicht der exklusiven Gefühle des Ehrgeizes, des Pessimismus, des Ekels und der Sinnlichkeit bestehen, sondern im Ausdruck der von dem Menschen empfundenen Gefühle, der das allen Menschen gemeinsame Dasein lebt; diese Gefühle werden sich auf dem religiösen Bewußtsein unserer Zeit gründen und allen Menschen ohne Ausnahme zugänglich sein.

Das — wird man sagen — ist aber ein recht winziger Inhalt! Kann man von neuem im Gebiete der christlichen Gefühle die Liebe zum Nächsten ausdrücken? Und giebt es etwas unbedeutenderes und eintönigeres, als die allen Menschen zugänglichen Gefühle?

Und doch ist es nichtsdestoweniger gewiß, daß die einzigen neuen Gefühle, die heut empfunden werden können, religiöse, christliche, allen zugängliche Gefühle sind. Die Gefühle, die dem religiösen Bewußtsein unserer Zeit entspringen, sind unendlich neu und verschiedenartig; doch diese Gefühle bestehen nicht — wie man es zuweilen glaubt — einzig und allein darin, Christus in den verschiedenen Episoden des Evangeliums darzustellen oder in neuer Form die christlichen Wahrheiten der Vereinigung, der Verbrüderung,

der Gleichheit und Liebe zu wiederholen. Die christlichen Gefühle sind unendlich neu und verschiedenartig, weil die ältesten, gewöhnlichsten Gegenstände, die man füe die abgebrauchtesten hält, in ihm die neuesten, unvorhergesehensten und pathetischsten Gefühle erweckt, sobald der Mensch sie vonm christlichen Standpunkte aus betrachtet.

Was kann es älteres geben, als die Beziehungen des Gatten zur Frau, der Kinder zu den Eltern, der Beziehungen der Menschen eines Landes zu denen eines andern? Nun, es genügt, daß ein Mensch diese Beziehungen vom christlichen Standpunkte aus betrachtet, und sogleich werden in ihm unendlich verschiedenartige Gefühle, neue, tiefe, pathetische Gefühle wach werden.

In Wahrheit wird der Inhait der Kunst der Zukunft durchaus nicht beschränkt, sondern im Gegenteil erweitert werden, wenn diese Kunst bezwecken wird, lebensfähige Gefühle zu übermitteln. In unserer gegenwärtigen Kunst betrachtet man nur die besonderen Gefühle einer Klasse von Menschen in einer bestimmten Ausnahmsstellung würdig, durch die Kunst ausgedrückt zu werden, und zwar wünscht man, daß sie in höchst raffinierter Art zum Ausdruck gelangen, die den meisten Menschen unzugäng-

lich ist. Man hält das ganze ungeheure Gebiet der Volkskunst für unwürdig, der Kunst als Stoff zu dienen, wie die Sprichwörter, die Lieder, die Spiele u. s. w. Doch der Künstler der Zukunft wird begreifen, daß es unendlich fruchtbarer und wichtiger ist, eine Fabel, ein Lied zu verfassen, vorausgesetzt, daß sie den Menschen rühren, einen Scherz zu schaffen, vorausgesetzt, daß er belustigt, ein Bild zu zeichnen, das Millionen Kinder und Große erfreut, — als einen Roman oder eine Symphonie oder ein Bild hervorzubringen, das während einiger Zeit eine kleine Anzahl reicher Leute amüsieren und dann auf immer in die Vergessenheit versinken wird. Nun, das Gebiet dieser Kunst der einfachen Gefühle, das allen zugänglich ist, dieses Gebiet ist unendlich und sozusagen nie gestreift worden.

* *
*

So wird die Kunst der Zukunft nicht nur nicht ärmer, als die unsrige, sondern im Gegenteil unendlich reicher sein. Und auch die Form der Zukunftskunst wird der jetzigen Kunstform nicht untergeordnet, sondern ihr vielmehr unvergleichlich überlegen sein, nicht nur im Sinne einer raffinierten und künstlichen Technik, sondern

in dem eines kurzen, einfachen, klaren, jedes unnützen Ballastes freien Ausdrucks.

Ich erinnere mich, daß ich eines Tages, nachdem ich die öffentliche Vorlesung eines bedeutenden Astronomen über die Spektral-Analyse der Sterne der Milchstraße angehört, diesen Astronomen fragte, ob er uns nicht einfach einen Vortrag über die Erdbewegung halten wollte, denn unter seinen Zuhörern gäbe es zweifellos eine große Menge von Personen, die nicht recht wußten, was den Tag und die Nacht, Sommer und Winter hervorbrächte. Doch der Astronom erwiederte mir lächelnd: „Ja, das ein schöner Gegenstand, aber zu schwer. Es ist mir unendlich leichter, von der Spektral-Analyse der Milchstraße zu sprechen.“

Ebenso ist es bei der Kunst. Eine Dichtung über einen Gegenstand aus der Zeit der Kleopatra zu schreiben, Nero zu malen, wie er Rom in Brand steckt, eine Symphonie in der Art von Brahms und Richard Strauß oder eine Oper wie die Wagners zu komponieren, ist bedeutend leichter, als eine einfache Geschichte zu erzählen, ohne etwas außergewöhnliches damit zu verflechten, und sie so zu erzählen, das sie das Gefühl dessen, der sie erzählt, übermittelt oder mit dem Bleistift ein Bild zu zeichnen, das den Zuschauer bewegt oder er-

heitert, oder vier Takte einer Melodie ohne Begleitung, die aber einen gewissen Seelenzustand darstellt, zu schreiben.

„Aber es ist uns bei unserer gegenwärtigen Civilisation unmöglich, zu den Ursprungsformen zurückzukehren!“ werden die Künstler dazu sagen. „Es ist uns unmöglich, heut Erzählungen wie die Geschichte Josephs oder wie die Odyssee zu schreiben, Musik wie die der Volkslieder zu komponieren!“

Das ist den Künstlern unserer Zeit in der That unmöglich; doch dem Künstler der Zukunft, der den Kopf nicht mehr mit einem Arsenal von technischen Formeln vollgepfropft hat, der kein Berufskünstler mehr ist, der nicht für seine Schöpfungen bezahlt wird und nur Kunst schaffen wird, wenn er durch ein unwiderstehliches inneres Bedürfnis dazu getrieben wird, wird es nicht unmöglich sein.

Der Unterschied zwischen der Kunst der Zukunft und dem, was wir heute für Kunst halten, wird also sowohl vom Standpunkt der Form wie von dem des Inhalts ein vollkommener sein. Der Inhalt der Zukunftskunst wird von Gefühlen gebildet werden, die die Menschen ermutigen, sich zu vereinigen oder sie in der That vereinigen, die Form dieser Kunst wird

derartig sein, daß sie der Gesamtheit der Menschheit zugänglich sein wird. Infolgedessen wird das Ideal der Vollkommenheit in der Zukunft nicht mehr der Grad der Eigentümlichkeit der Gefühle, sondern im Gegenteil ihr Grad der Verallgemeinerung sein. Der Künstler wird nicht mehr, wie heute suchen, unklar, verworren und emphatisch, sondern im Gegenteil kurz, klar und einfach zu sein. Und erst, wenn die Kunst diesen Charakter angenommen hat, wenn sie nicht mehr einzig dazu dienen wird, eine Klasse von Müßiggängern zu zerstreuen und zu amüsieren, wie sie es jetzt tut, dann endlich wird sie wieder beginnen, ihre Bestimmung zu erfüllen, das heißt, eine religiöse Auffassung des Verstandsgebietes in das Gebiet der Kunst zu übertragen, und so die Menschen zum Glück, zum Leben, zu jener Vereinigung und Vollendung zu führen, die ihnen ihr religiöses Bewußtsein verheißt.



Schluß.

Ich habe, so gut ich es vermochte, meine Gedanken über einen Gegenstand ausgesprochen, der mich seit 15 Jahren beschäftigt. Ich will damit nicht etwa sagen, daß ich vor 15 Jahren angefangen habe, diese Studie zu schreiben; aber gewiß habe ich vor mindestens 15 Jahren angefangen, eine Studie über die Kunst zu schreiben, wobei ich mir sagte, ich würde ohne innezuhalten bis ans Ende gehen, wenn ich einmal diesen Gegenstand zu behandeln begonnen. Und doch waren meine Ideen über diesen Gegenstand so wenig klar, daß ich sie nicht in befriedigender Form habe ausdrücken können. Nie habe ich seit dieser Zeit aufgehört, über diesen Gegenstand nachzudenken; und sechs bis sieben Mal habe ich von neuem angefangen, darüber eine Studie zu schreiben; doch jedesmal, wenn ich eine gewisse Zahl von Seiten geschrieben, fühlte ich mich außer Stande, meine Arbeit zu Ende zu führen. Heut endlich habe ich sie zu Ende gebracht, und so schlecht

meine Arbeit auch sein mag, ich hoffe doch wenigstens, mich nicht in dem Gedanken getäuscht zu haben, der die Grundlage derselben bildet und darin besteht, die Kunst unserer Zeit als auf falschem Wege begriffen zu betrachten. Möge diese Arbeit nicht fruchtlos bleiben! Doch damit die Kunst den falschen Weg verlassen und zu ihrer natürlichen Bestimmung zurückkehren kann, muß ein anderer nicht weniger wichtiger Zweck der geistigen Thätigkeit des Menschen, die Wissenschaft, zu der die Kunst stets in einem engen Abhängigkeitsverhältnisse steht, ebenfalls den falschen Weg verlassen, auf dem sie einherschreitet.

Die Wissenschaft und die Kunst stehen in so naher Beziehung zu einander, wie das Herz und die Lungen; und wenn eins dieser beiden Organe verdorben ist, kann das andere nicht normal funktionieren. Die wahre Wissenschaft lehrt die Menschen die Kenntnisse, die für sie die größte Bedeutung haben und ihr Leben leiten. Die Kunst überträgt diese Kenntnisse aus dem Gebiete des Verstandes auf das des Gefühls. Ist also der Weg, den die Wissenschaft verfolgt, schlecht, so wird der, den die Kunst verfolgt, ebenfalls schlecht sein. Die Kunst und die Wissenschaft gleichen jenem Fahrzeuge, die zu zwei und zwei über die Flüsse schwimmen;

das eine führt eine Maschine und schleppt das andere nach. Schlägt das erste eine falsche Richtung ein, so muß das zweite ihm folgen.

Ebenso wie die Kunst in allgemeiner Weise die Übertragung aller möglichen Gefühle ist, so ist die Wissenschaft der Ausdruck aller möglichen Kenntnisse. Der Grad der Bedeutung aber sowohl der Gefühle wie der Kenntnisse bestimmt das religiöse Bewußtsein einer Gesellschaft, d. h. die gemeinsame Auffassung, die sich die Menschen dieser Gesellschaft von der Bedeutung des Lebens bilden.

Was am meisten zur Verwirklichung dieses Lebensideals beiträgt, muß am meisten gelehrt werden; was weniger dazu beiträgt, muß weniger gelehrt werden, und was gar nicht dazu beiträgt, die Bestimmung des menschlichen Lebens zu verwirklichen, darf gar nicht gelehrt werden, oder wenn man es lehrt, darf man ihm wenigstens keine Bedeutung beilegen. So war es früher bei der Wissenschaft stets; so sollte es jetzt noch sein, denn so verlangt es die Natur des Denkens und des menschlichen Lebens. Und doch erkennt die Wissenschaft unserer höheren Klassen nicht allein keine Religion als Basis, sondern hält sogar alle Religionen für Aberglauben.

Infolgedessen behaupten die Menschen

unserer Zeit, daß sie alles lernen. Doch da alles zuviel ist, denn die Gegenstände des Wissens sind unendlich, und da es unmöglich ist, alles zu lernen, so ist das nur eine rein theoretische Behauptung. In Wirklichkeit lernen die Menschen nicht alles; sie lernen nur, was den Menschen, die sich mit der Wissenschaft beschäftigen, nützlich oder angenehm ist. Und da diese Menschen den höheren Klassen der Gesellschaft angehören, so ist das Nützlichste für sie die Erhaltung der Gesellschaftsordnung, die ihren Klassen gestattet, ihre Privilegien zu genießen; und am angenehmsten ist ihnen, leere Neugier zu befriedigen, die keine allzu bedentende Geistesanstrengung verursacht.

Daher kommt es, daß eine der Sektionen der Wissenschaft, die am meisten in Ansehen steht, die ist, welche sich vornehmlich mit der Erhaltung der bestehenden Gesellschaftsordnung befaßt und nachzuweisen sucht, daß jeder Versuch, dieselbe zu ändern, gleichzeitig ungesetzlich und thöricht ist. Eine andere Abteilung ist die der Experimentalwissenschaften, welche die Physik, die Chemie, die Botanik einschließt; diese Wissenschaften beschäftigen sich nur mit dem, was keine direkte Beziehung zum Leben hat, mit dem, was das Gebiet der puren Neugier berührt oder was dazu beitragen kann,

das Dasein der höheren Klassen bequemer zu gestalten. Und um diese willkürliche und ungeheuerliche Wahl zu rechtfertigen, die sie unter den verschiedenen Gebieten des Wissens treffen, haben unsere Gelehrten eine Theorie erfunden, die in jedem Punkt mit der der Kunst der Kunst wegen übereinstimmt, nämlich die Wissenschaft der Wissenschaft wegen.

Die Theorie der Kunst der Kunst wegen behauptet, die Kunst bestehe darin, sich mit allen Gegenständen zu beschäftigen, die Vergnügen bereiten. Die Theorie der Wissenschaft der Wissenschaft wegen erklärt, die Wissenschaft bestehe darin, alle Gegenstände zu lehren, die Interesse haben.

So kommt es, daß von den beiden Abteilungen der Wissenschaft, die man den Menschen lehrt, die eine, anstatt zu lehren, wie die Menschen leben sollten, um ihre Bestimmung zu erfüllen, die eine die Gesetzlichkeit und Unveränderlichkeit eines lügnerischen und verhängnisvollen Lebensmodus predigt, während die andere, die der Expermentalwissenschaften, sich mit Fragen purer Neugier oder mit winzigen praktischen Erfindungen beschäftigt. Von diesen beiden Abteilungen der modernen Wissenschaft ist die erste schlecht, nicht allein, weil sie die Ideen der Menschen trübt und ihnen falsche Ideen

eingiebt; sie ist auch schlecht, weil sie den Platz einnimmt, den die wirkliche Wissenschaft einnehmen müßte. Die zweite, auf die die Wissenschaft so stolz ist, ist schlecht, weil sie die Aufmerksamkeit der Menschen von wirklich wichtigen Gegenständen zu unnützen ablenkt; und sie ist ferner schlecht, weil in der sozialen Organisation, die von den Wissenschaften der ersten Abteilung legitimiert und aufrecht erhalten wird, die Mehrzahl der technischen Erfindungen der Experimentalwissenschaften nicht zum Glücke, sondern zum Unglück der Menschen gereichen.

Nur die Menschen, die ihr Leben diesen unnützen Studien geopfert, sie allein können glauben, daß diese Erfindungen und Entdeckungen, die sich auf dem Gebiet der Experimentalwissenschaften vollziehen, wichtig und nützlich sind. Wenn sie das aber glauben, so sehen sie sich nicht um und sehen nicht, was wirklich wichtig ist. Sie brauchten nur den Kopf von ihrem Mikroskop zu erheben, durch das sie alle die Materien betrachten, die sie studieren, sie brauchten nur die Augen aufzumachen, um zu sehen, wie eitel alle diese Kenntnisse sind, auf die sie sich naiver Weise so viel einbilden, im Vergleich zu jenen andern Kenntnissen, auf die wir verzichtet haben, um sie wieder in die Hände von Professoren der Jurisprudenz, des Finanz-

wesens, der Wirtschaftspolitik u. s. w. zu legen. Sie brauchten nur einen Blick auf ihre Umgebung zu werfen, um zu sehen, daß das eigentlich wichtige Ziel der menschlichen Wissenschaft nicht darin bestehen sollte, das zu lernen, was zufällig interessant ist; nein, sie sollten lernen, in welchem Sinne das menschliche Leben geleitet werden kann.

Wir sind sehr stolz darauf, daß unsere Wissenschaft uns die Möglichkeit gibt, die Kraft des Dampfes zum Vorteil unserer Industrie nutzbar zu machen, oder daß sie uns gestattet, Tunnels in den Bergen anzulegen. Doch warum verwenden wir diese Dampfmaschine nicht zum Wohlergehen der Menschen, sondern im Gegenteil zur Bereicherung einer kleinen Gruppe von Kapitalisten? Warum denken wir nicht daran, daß die Hauptverwendung des nämlichen Dynamits nicht darin besteht, Tunnels zu sprengen, sondern Menschenleben in den Kriegen zu zerstören, die wir nach wie vor als unbedingt nötig betrachten und auf die wir uns immer weiter vorbereiten?

Und wenn es wahr ist — was übrigens noch zu beweisen wäre — daß die Wissenschaft heut so weit gelangt ist, die Diphteritis zu verhindern, Bucklige gerade zu machen, die Syphilis zu heilen, erstaunliche Operationen zu voll-

führen, so brauchen wir auch darauf nicht stolz zu sein, wenn wir an die eigentliche Bestimmung der Wissenschaft denken. Wenn der zehnte Teil der Kräfte, die heute beim Studium von Gegenständen reiner Neugier oder kleiner praktischer Erfindungen verausgabt werden, wenn der zehnte Teil dieser Kräfte in den Dienst der wahren Wissenschaft gestellt würde, die das Glück der Menschheit zum Gegenstande hat, so würden wir wenigstens die Hälfte der Krankheiten verschwinden sehen, die heute die Kliniken und Hospitäler überschwemmen; wir würden nicht wie heut Kinder sehen, die das Fabriksystem zur Schwindsucht und Rachitis verurteilt, wir würden nicht wie heut die Sterblichkeit der Kinder 50% übersteigen sehen, wir würden nicht ganze Generationen der Krankheit geweiht sehen, wir würden nicht die Prostitution, noch die Syphilis sehen, wir würden nicht jene Kriege sehen, bei denen Millionen von Menschen niedergemetzelt werden, wir würden nicht alle jene Ungeheuerlichkeiten der Dummheit und des Leidens sehen, die unsere moderne Wissenschaft für unerläßliche Lebensbedingungen hält!

Doch unsere Auffassung der Wissenschaft ist derartig verroht, daß die Menschen unserer Zeit es seltsam finden, daß man ihnen Wissenschaften nennt, die im Stande sind, die Sterb-

lichkeit der Kinder zu vermindern, die Prostitution, die Syphilis, die Entartung und den Krieg zu vernichten. Wir sind so weit gekommen, daß wir es nur für Wissenschaft halten, wenn ein Mensch in einem Laboratorium eine Flüssigkeit von einem Glase in ein anderes gießt, durch ein Prisma blickt, Frösche oder indische Schweine quält oder eine Reihe dumpfer, blöder Phrasen, über die Gemeinplätze der Philosophie, der Geschichte, der Rechtslehre, der Volkswirtschaft — die er übrigens selber nicht versteht, — auf einem Katheder herleiert.

Die Wissenschaft, die wirkliche Wissenschaft müßte darin bestehen, zu erkennen, woran wir glauben und woran wir nicht glauben dürfen, wie wir unser Leben einrichten und wie wir es nicht einrichten dürfen, wie wir unsere Kinder erziehen müssen, wie wir die Güter dieser Erde genießen können, ohne deshalb andere Menschenleben zu zertreten, und wie unser Verhalten den Tieren gegenüber sein muß, andere für das Leben der Menschen gleich wichtige Fragen gar nicht gerechnet.

Das ist stets die wahre Wissenschaft gewesen; das muß sie sein. Und diese Wissenschaft allein entspricht dem religiösen Bewußtsein unserer Zeit; doch sie wird einerseits von allen Gelehrten verleugnet und bekämpft, die

für die Erhaltung der bestehenden Gesellschafts-ordnung arbeiten, und andererseits wird sie für eitel, unfruchtbar und unwissenschaftlich von den Unglücklichen gehalten, deren Verstand im Studium der Experimentalwissenschaften verstümmelt worden ist.

*　　　*
*

Welche Gefühle kann nun die Wissenschaft, wie sie heute besteht, hervorrufen, die uns die Kunst ihrerseits übermitteln kann? Die erste Abteilung dieser Wissenschaft ruft veraltete, zurückgebliebene, außer Gebrauch gekommene und für unsere Zeit schlechte Gefühle hervor. Die andere Abteilung, welche dem Studium von Gegenständen geweiht ist, die keine Beziehung zum Leben der Menschen haben, ist durch ihre Natur selbst außer Stande, der Kunst irgend welchen Stoff zu liefern. So kommt es, daß die Kunst unserer Zeit, um eine wirkliche Kunst zu sein, sich trotz der Wissenschaft einen Weg bahnen oder die Lehren einer Wissenschaft benutzen muß, die unsere Welt nicht zuläßt, einer von dem orthodoxen Teile der Wissenschaft geleugneten und verworfenen Wissenschaft! Dazu ist die Kunst gezwungen, wenn sie ihre Bestimmung wirklich erfüllen will.

Man muß wenigstens hoffen, daß eine

ähnliche Arbeit, wie ich sie für die Kunst unternommen, früher oder später für die Wissenschaft unternommen werden wird; eine Arbeit, die den Menschen die falsche Theorie der Wissenschaft der Wissenschaft wegen beweisen wird; die ihnen die Notwendigkeit zeigen wird, die christliche Lehre in ihrem wahren Sinne zu erkennen, die ihnen auf Grund dieser Lehre beibringen wird, in neuer Weise die Wichtigkeit dieser Kenntnisse zu werten, auf die wir heut so lächerlich stolz sind! Mögen die Menschen dann erkennen, wie unbedeutend und unwichtig die experimentellen Kenntnisse und wie hochbedeutend die religiösen, moralischen und sozialen Kenntnisse sind! Mögen sie begreifen, daß diese primordialen Kenntnisse, nicht, wie sie es jetzt sind, unter der Obhut und Machtvollkommheit der höheren Klassen gelassen werden dürfen, sondern daß sie im Gegenteil in die Hände aller freien und wahrheitsliebenden Menschen gegeben werden müssen, die — oft im Widerspruch mit den reichen Klassen — die wirkliche Bestimmung des Lebens suchen! Mögen die mathematischen, astronomischen, physischen, chemischen und biologischen Wissenschaften, wie auch die angewandte Wissenschaft und die Medizin nur noch in dem Maße gelehrt werden, als sie dazu beitragen, die Menschen von den religiösen,

juristischen oder sozialen Irrtümern zu befreien, in dem Maße, als sie zum Wohle aller Menschen und nicht nur einer privilegierten Klasse dienen!

Dann erst wird die Wissenschaft aufhören, das zu sein, was sie jetzt ist, d. h. einerseits ein System von Sophismen, die bestimmt sind, eine veraltete soziale Organisation aufrecht zu erhalten; andrerseits ein unförmlicher Haufe von Kenntnissen, die meistens wenig nützlich oder gänzlich unnütz sind. Dann erst wird sie werden, was sie sein muß, ein organisches Ganze, das eine für alle Menschen verständliche Bestimmung hat, nämlich: die Wahrheiten, welche aus der religiösen Auffassung einer Epoche entspringen, in das menschliche Bewußtsein einzuführen.

Dann erst wird die Kunst, die stets von der Wissenschaft abhängig ist, das wieder werden, was sie sein kann und sein muß, ein Organ, das der Wissenschaft verwandt ist und in gleicher Weise für das Leben und den Fortschritt der Menschen wichtig ist.

* * *

Die Kunst ist kein Genuß, kein Vergnügen, auch kein Amüsement; die Kunst ist etwas großes,

Sie ist ein Organ der Menschheit, welche die Auffassungen des Verstandes in das Gebiet des Gefühls überträgt. In unserer Zeit hat die religiöse Auffassung der Menschheit die allgemeine Verbrüderung und das Glück in der Vereinigung zum Mittelpunkt. Die wirkliche Wissenschaft muß uns also die verschiedenen Anwendungen dieser Auffassungen auf unser Leben lehren; und die Kunst muß diese Auffassung in das Gebiet unserer Gefühle übertragen.

So hat die Kunst eine ungeheure Arbeit vor sich; mit Hilfe der Wissenschaft und unter Leitung der Religion muß sie bewirken, daß diese friedliche Verbindung der Menschen, welche heute nur durch äußere Mittel, Gerichte, Polizei, Inspektionen u. s. w. erzielt wird, sich durch die freie und freudige Zustimmung aller bewirken läßt. Die Kunst muß die Herrschaft der Gewaltthat und des Zwanges in der Welt vernichten.

Das ist eine Arbeit, die sie allein zu vollbringen im Stande ist.

Sie allein kann bewirken, daß die Gefühle der Liebe und Brüderlichkeit, die heut nur den besten Männern unserer Gesellschaft zugänglich sind, bei allen Menschen beständige, universelle und instinktive Gefühle werden. Indem sie

mit Hilfe von Vorstellungen die Gefühle der Liebe und Brüderlichkeit in uns wachruft, kann sie uns daran gewöhnen, dieselben Gefühle in der Wirklichkeit zu empfinden; sie kann in der menschlichen Seele sozusagen Schienen anlegen, über die das Leben von nun an unter der Leitung der Wissenschaft und Religion laufen wird. Und indem sie die verschiedenartigsten Menschen in gemeinsamen Gefühlen vereint, indem sie die Unterschiede zwischen ihnen unterdrückt, kann die Universalkunst die Menschen zur endgiltigen Vereinigung vorbereiten; sie kann ihnen nicht durch den grübelnden Verstand, sondern durch das Leben selbst, die Freude der universellen Vereinigung außerhalb der vom Leben errichteten Schranken zeigen.

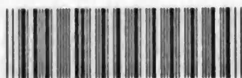
Es ist die Bestimmung der Kunst in unserer Zeit, von dem Gebiete des Verstandes in das des Gefühls die Wahrheit zu überführen, daß das Glück der Menschen in ihrer Vereinigung besteht. Die Kunst allein wird auf den Ruinen unseres gegenwärtigen Systems der Gewaltthat und des Zwanges jenes Reich Gottes gründen können, das uns allen als das höchste Ziel des menschlichen Lebens erscheint.

Und es ist sehr wohl möglich, daß die Wissenschaft der Kunst ein anderes Ideal in der Zukunft liefert und daß die Kunst dann

die Verpflichtung hat, dasselbe ins Werk zu setzen; doch in unserer Zeit ist die Bestimmung der Kunst klar und deutlich. Die Bestimmung der wahren Kunst, der christlichen Kunst ist heute, die brüderliche Vereinigung der Menschen durchzuführen.

Ende.

Druck: von A. Schulze Berlin S., Brandenburgstraße 33.


89054393541
b89054393541a

LESENSWERTE WE

aus dem

erlage von Hugo Steinitz in Berlin SW. 12.

lersprüche der empirischen Moral von Graf Leo Tolstoi . . 1.—
rlotismus und Christentum von demselben 1.50
s sollen wir also thun? von demselben 1.50
Nichtsthun von demselben . . . . —.50
er das Leben von demselben . . . . 2.—
Evangelium. Kurze Auslegung von demselben . . . 2.50
ist Kunst? von demselben . . . . —
eitfragen der Gegenwart von K. P. Pobedonoszew. Ober-
procureur des heil. Synod. Autor. deutsche Uebersetz. 4.50
derner Kastengeist in uns. Kultureinrichtungen. Kultur-
geschichtl.-philosoph. Skizzen von N. Grodtczinsky . 1.—
s verursacht und fördert die Unzufriedenheit? Sozial-
politische Betrachtungen von demselben . . . . . . —
Sünden der Genusssucht von Heinrich Lee 1.50
Sünden unserer Civilisation von Dr. Georg Zepler . . 2.—
Sünden unserer Gesellschaft von Max Hochstädt . . . 2.—
er das Glauben von Erwin Kirchhoff . . . . 1.—
zsche und Tolstoi von Nikolaus Grot, Prof. in Moskau —.50
die Jugend von Emile Zola . . . . —.30

ische Correspondenz Kaiser Wilhelm I. . . . . 3.—
dem Tagebuche Kaiser Wilhelm I. Von * * * . . . . . 1.—
kdoten aus dem Leben Kaiser Wilhelm I. . . . . 1.—
narcks Politische Briefe. Auswahl in 3 Bänden . . à 3.—
e Bismarck-Erinnerungen von Wilhelm von Bülow. 3.50
Bismarcks Politischem Briefwechsel . . . . 5.—
es- und Eheleben an Europäischen Fürstenhöfen von * * * 3.50
do. do. do. Neue Folge. 3.50
ventionelle Lügen in der Politik. Von Hans von Schellbach 3.50
der militärischen Gesellschaft Berlins . . . . 4.—
der Kaiser sagt! Aussprüche Kaiser Wilhelm II. . . 2.—
eben unter Kaiser Wilhelm II. 3.50
Hofe der Kaiserin Auguste Victoria 3.50
der Berliner Gesellschaft unter Kaiser Wilhelm II. . . . 4.—
der Umgebung Kaiser Wilhelm II. Von * * * 3.50
ische Intriganten. Aus Preussens neuerer und neuester
Geschichte von Dr. Heinr. Wiermann 3.50

ere Landsleute auf Reisen. Humorist. Reiseschilderungen
der Erlebnisse des Ehepaares Iwanowitsch von N. A.
Lejkin. Aus dem Russischen 2.50
die Orangen blühn. Humoristische Reiseerlebnisse des
Ehepaares Iwanowitsch an der Riviera und in Italien
von N. A. Lejkin. Aus dem Russischen . . . . . . 3.—

A. [illegible] & [illegible], Berlin [illegible]